

القصة الحديثة

في ضوء المنهج الشكلي

تأليف

وليم جي. هاندي

ترجمة وتعليق

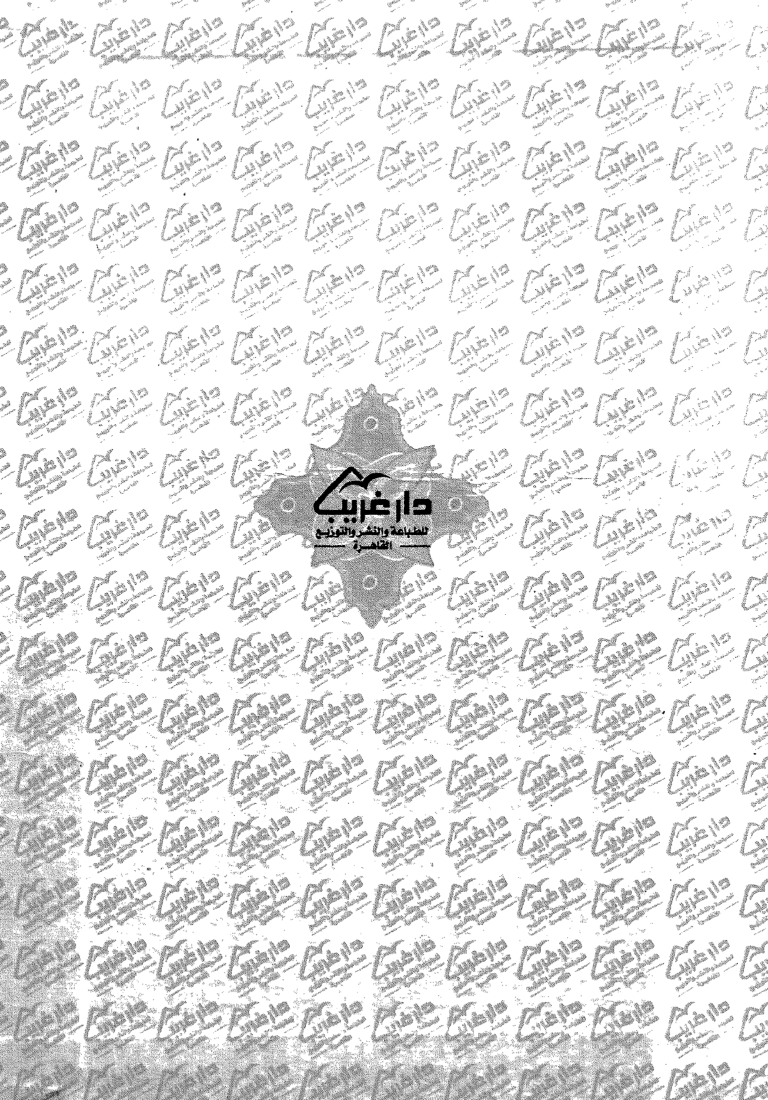
الدكتور شفيع السيد

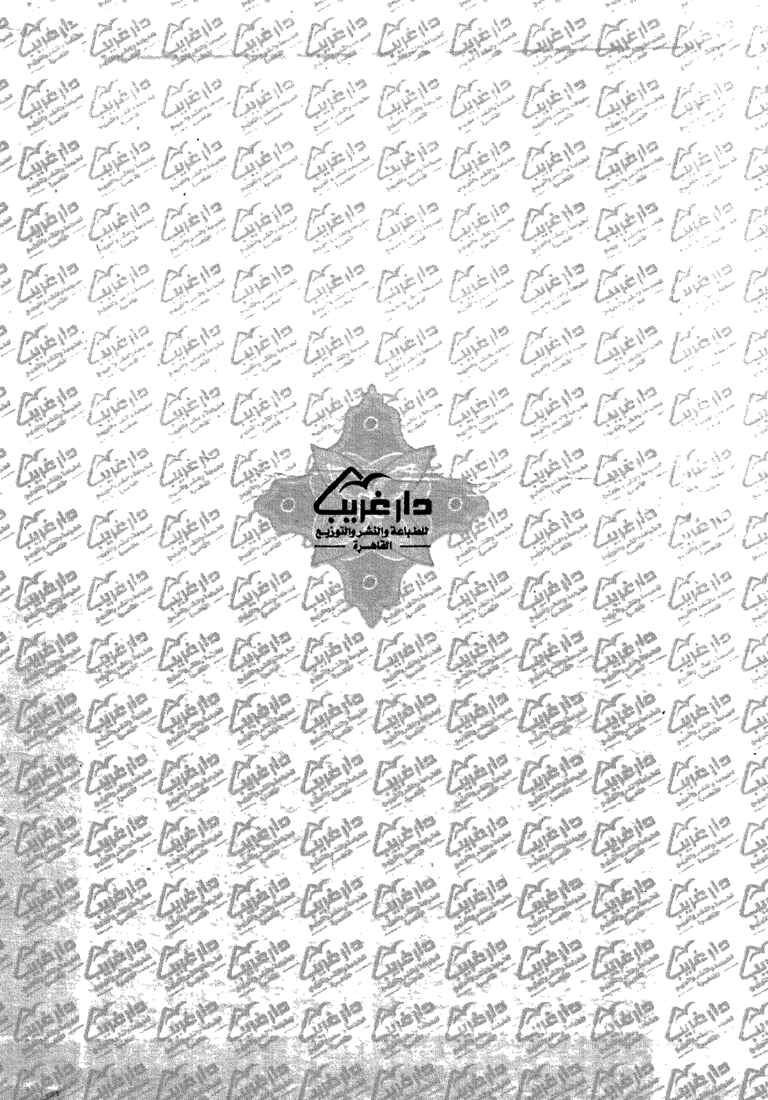


دار غريب

للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة



دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

القصة الحديثة

في ضوء المنهج الشكلي

عنوان الأصل الإنجليزى لهذا الكتاب هو:

Modern Ficition : A Fomalist Approach

William J. Handy

with a preface by

Harry T. Moore

الطبعة الأولى للترجمة العربية ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م

الطبعة الثانية ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م

الطبعة الثالثة ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م



تأليف

وليم جي. هاندي

مع مقدمة بقلم: هاري ت. مور

ترجمة وتعليق

الدكتور شفيع السيد

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية ادارة الشئون الفنية.

هاندى، وليم جى.
القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشكلى/ تأليف وليم جى - هاندى؛ مقدمة هارى ت. مور؛ ترجمة وتعليق شفيع السيد . - ط١ . - القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦ .
٢٠٠ص ؛ سم
تدمك: ٩ ٩٣٠ ٢١٥ ٩٧٧
١ - القصص العربية - تاريخ ونقد
أ - مور، هارى ت (مقدم). ب - السيد، شفيع (مترجم، معلق).
جـ - العنوان ٨١٣,٠٠٩

الكتاب : القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشكلى
المؤلف : وليم جى - هاندى
رقم الإيداع : ٢٠٠٦ / ٢٣٦٣٩
تاريخ النشر : ٢٠٠٧
الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 930 - 9

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة
الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤
التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩
إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣
البريد الإلكترونى : DarGhareeb@hotmail.com

المحتويات

الموضوع	الصفحة



مقدمة الطبعة الثانية

عشرون عــامًا مضت على صدور الطبــعة الأولى من هذه الترجــمة، واليوم تظهر الطبــعة الثانيــة منها، وكان حــقها أن تظهر قــبل ذلك ببضعــة أعوام، لكن الشواغل حالت دون ذلك. وحين أتيح لى مــراجعة التجربة الأخيــرة لهذه الطبعة الجديدة تبين لى وقــوع بعض الأخطاء الطباعــية فى الطبــعة الأولى؛ إما بســقوط بعض الكلمات من أصل الترجــمة، وإما بسقوطها من أماكنهــا فى قوالب الطباعة اليدوية التى اعتــمدت عليها الطبعة الســابقة، فبدا مكانها شــاغرًا؛ ومن ثم كانت تلك المراجــعة فــرصة لاســتدراك كل ذلك مــا وسعنى الاســتدراك، وأســعفــتنى الملاحظة. وربما دفــعنى الحــرص على وضــوح المعنى ودقــتــه إلى ترجــمــة بعض العبارات مرة أخرى، لكن ذلك لم يحدث إلا فى القليل النادر من الأحيان.

ومن الله وحده نستمد العون والتوفيق

محمد شفيع الدين السيد

ذو الحجة ١٤١٩هـ

مــــارس ١٩٩٩م

***



مقدمة الطبعة الأولى

العلاقة بين النقد والأدب علاقة جد حميمة منذ أبدع الإنسان أدبًا بمعناه الذى نعرفه، وهو التعبير الخاص عن تجربة أو رؤية فنية، وتتمثل أبسط الممارسات النقدية فى قيام الأديب المبدع نفسه بمراجعة عمله الفني، وتنقيح صياغته بما يستوعب تجربته ويعبر عن دقائقها وظلالها، ولم تتوقف هذه الممارسة النقدية الذاتية من قِبَلَ الأدباء تجاه أعمالهم فى عصر من العصور أو فى أدب أمة من الأمم. لكن الذى نقصد إليه بالحديث هنا هو ذلك النوع من الدراسات الإنسانية الذى نشأ حول الأدب، وتركز دوره فى دراسة الأعمال الأدبية وتقييمها، والاستعانة بمختلف الوسائل والأدوات التى يمكن أن تحقق هذه الغاية، ثم استنباط القيم والأفكار وصياغتها فى شكل نظريات أو مناهج نقدية. والوضع الطبيعى للعملية النقدية حينئذ أن تكون لاحقة لعملية الإبداع الفني. وقلما تسمو هذه العملية على أيدى بعض النقاد الأفذاذ لتكون استشرافًا لآفاق المستقبل، وتوجيهًا واعيًا لمسار الحركة الأدبية فى خطوها نحوه.

ومن الملاحظ أن العصور التى ازدهر فيها الأدب شهدت كذلك ازدهاراً فى الحركة النقدية إلا فى القليل النادر، حين تنبثق عبقرية من العبقريات، وتفاجئ جيلها وعصرها بما لا يقدران على استكشاف أبعاده وإدراك دلالاته، كما حدث بالنسبة لشكسبير مثلاً، إذ بقيت شخصيته الأدبية مغمورة مجهولة القيمة فى أوروبا طوال حياته، وما يزيد على قرن بعد وفاته إلى أن اطلع الأديب الفيلسوف الفرنسى فولتير على مسرحياته، وأعجبه ما فيها من تصوير رائع، وتحليل نفسى عميق، فراح ينفض عن الأديب العظيم غبار السنين، ويجلو قيمته الفنية الرائعة

فى كتاباته، وحينئذ فقط اتجهت الأبصار إلى شكسبير الذى يعد الآن إحدى القمم الأدبية الشامخة فى العالم كله.

ونتيجة لهذا الارتباط الوثيق بين الأدب والنقد بدأ تأثر النظريات النقدية تأثرًا واضحًا بطبيعة النتاج الأدبى وأبنيتـه الفنية، ولاسيما فى العصر الأدبى الواحد فى أمة واحدة، وهذا يفسر تباين النظريات النقدية عـبر العصور المتلاحقة وفى الآداب المختلفة، بقـدر تباين النتاج الأدبى نفسه واخـتلاف طبيعته؛ فـالنظرية النقدية عند أرسطو التى تقوم على إهمـال الشعر الغنائي، والاعـتداد فقط بالشعـر الموضوعى الذى أساسه المحاكاة بمفهومها الخاص عنده، وتقسيم أجناس هذا الشعر وفقًا لذلك إلى المأساة والملهاة والملحـمة، وما لكل منها من عناصر تـتألف منها، وفكرته فى الوحدة العضوية التى هى بمثابة العصب الفنى للمأساة بخاصة، وفكرته فى التطهير الذى يعده غـاية العمل الفنى في المأسـاة والملهاة - هذه النظرية تتسق مع طبيـعة الإنتاج الأدبى اليونانى فى الذي كان سـائدًا آنذاك. كذلك فإن النظرية النقدية عند نقاد العـرب كابن سلام الجمـحي، وابن قتيـبة، والآمدي، والقاضى الجـرجاني، وغيرهم، والتى تبلورت إلى حد كبير فيما يعرف باسم «عمود الشعر» تتجاوب مع طبيعة النتاج الشعرى فى التراث العربي.

وفى عصـر النهضـة الأوروبية كـان إحياء نظـرية النقد الأرسطيـة والالتزام بمفاهيمها فى تناول الأعـمال الأدبية متمشيًا مع استلـهام أدباء الكلاسيكية الجديدة للأدبين اليونانى والروماني، واعتبار روائعـهما نماذج تحتذى فى المضامين والأشكال والأساليب. ولم تكـن عبارة وردزورث عن الشـعر بأنه «فيض تلـقائى للمشـاعر القـوية»، إلا ترجمـة نقـدية لمفهـوم الشـعر عنده وعنـد رفاقـه من رواد الحركـة الرومانتيكية وأتبـاعهم، وهى فى الوقت نفسه، تعد أحد المفـاتيح الأساسية لنظرية النقد عند الرومانتيكيين.

ولسنا نعنى بكل مـا تقـدم أن النقـد الأدبى يخضع، فى اسـتنبـاط نظرياته ومناهجه، للـنتاج الأدبى وحده، إذ ينبـغى لنا ألا نغفل حـقيقـة أخرى، وهى أن

النقد الأدبى ضرب مـن ضروب المعرفة الإنسانيـة، ولون من ألوان النشاط الذهنى للإنسـان، ومن ثم لا يمكن عـزله عن صنوف المعرفـة الأخـرى، وأنماط التفكيـر المختلفة، فـهو يتأثر بها، ويفيد منهـا، ويتلمس فيها أداة لإنجاز مهـمته فى تحليل الأعمال الأدبيـة، وارتياد آفاقها والنفاذ إلى أسـرارها. وفى ظل تنوع ألوان المعرفة فى العصر الحـديث، والظروف الحضارية المعـقدة التى يجتازها الإنسـان المعاصر، وحركـة الاهتزاز العنيـفة التى تعـرضت لها القـيم الإنسانيـة والروحيـة فى القرن العشرين فى أوروبا خاصة - تشكلت التجـربة الأدبية، فجاءت فى معظم نماذجها كيانًا فنيًـا معقدًا، وكان لذلك أثره فى التـفكير النقدي، فقـد لجأ النقاد إلى بعض المناهج العلمية المسـتحدثة، واستخـدموا بعض أدواتها؛ لاستكشاف أبعـاد التجربة الأدبية، وتجلية غوامـضها، وسبر أغوارها، ولعل أبرز ما يميـز ساحة النقد الأدبى الحديث هو تعـدد نظرياته أو مناهجه أو اتجاهاته طبـقًا لاختلاف التـيارات الفكرية التى تأثر بها كل منها.

بيد أنه من الملاحظ فى هذا الشأن أن كلاً من هذه المناهج والاتجاهات لم ينشأ بمعزل عن المناهج الأخرى، فهى تتداخل فيما بينهـا، وكثيرًا ما حمل بعضها بذور بعضها الآخر، حتى إذا ما تهيأت الظروف وحان الوقت المناسب خرج إلى الوجود، مع بقاء ما انبثق عنه وتولد منه. ومعنى ذلك أن الحياة الأدبية قد وسعتها جميعًا، ولم يستأثر واحد منها بالبقاء دون الاتجاهات الأخرى، ولا يعدو الأمر فى النهاية سوى ذيوع اتجـاه واحد منهـا، وسيطرته على الدراسـات الأدبية والنقـدية فى فتـرة من الفترات، على حين تنكمش بقية الاتجاهات، ويتقلص ظلها كثيرًا أو قليلاً، ومعنى ذلك أيضًا أن الناقد الواحد قد تتوزع أفكاره ونظراته النقدية بين أكثر من اتجاه، كما هو الحال عند ريتشاردز مثلاً؛ إذ نرى فى كتاباته أصول النقد النفسي، ونلمح مبادئ النقد اللغوى والأسلوبي، ونلمس خيوطًا أولى للنقد الشكلي.

وقد حـاول بعض الباحثين الغربيين المتـخصصين فى النقـد الأدبى أن يبينوا اتجاهات النقد الأدبى فى أوروبا فى القـرن العشرين، ويرصدوا ملامحـها المميزة،

ويتتبعوها فى جـذورها الأولى، وامتداداتها المتشعبة بعـد ذلك، وانتهوا إلى تحديد عدة اتجـاهات عامة قد تتـشابك فى بعض جوانبـها، لكن يظل لكل منها سـماته الخاصـة التى تميزه عن غيـره، ومن هؤلاء رينيه ويليك René Wellek فى بحـثـه المركز عن اتجاهات النقد الرئيسة فى القرن العشرين[1] . وقد امتدت رقعة البحث عنده فشملت الولايات المتـحدة والاتحاد السوفيـتى إلى جانب أوروبا، وانتهى إلى وجود ستة اتجاهات: أحدها: النقد المـاركسي، والثاني: النقد القائم على التحليل النفسي، والاتجـاه الثالث: النقد الأسلوبى واللغوي، والاتجـاه الرابع: هو الشكلية العـضـوية الجـديـدة، والاتجـاه الخـامس: النقـد الأسطورى الذى يـحـتكم إلى الأنثروبـولوجيا الثـقافـية وأفكار كـارل يونج، والاتجاه السـادس والأخير: الـنقد الفلسفى الجديد الذى انبعث عن الوجودية.

ثمة مـحاولة أخـرى لرصد مناهج النقـد الأدبى الحديث فى أوروبا قـام بها باحث آخر هو ولـبور سكوت Wirbur Scott وهو يتفق إلى حد كـبير مع ويليك لكنه كان أميل إلى التعميم، وأقل فى العـدد. وقد أسفرت رؤيته للمناهج النقدية عن خمسـة مناهج هي: المنهج الأخلاقي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجـتماعي، والمنهج الشـكلي، وأخـيـراً المنهج الأسطوري، أو منهـج النمـوذج البـدائي[2] ، وبجانب هاتين المحـاولتين هناك محـاولات أخرى، فضـلاً عن الحديث عن بعض هذه المناهج فى أثناء الحـديث عن مـراحل النقد الأدبى فى أوروبا، أو من خـلال الحديث عن بعض الشخـصيات البارزة فى ميـدان النقد الأدبي. على أنه يمكن أن نشيـر إلى اتجاه آخر لعله أحـدث صيحة فى عـالم النقد الأدبى المعاصـر، وهو ما يعرف باسم «البنائية أو البنيوية Structuralism» . ومهما يكن من أمر فلسنا بصدد

---

(١) انظر: Concepts of Criticism (Sixth printing, 1971) P. 344 ff.

(٢) انظر: Five Approaches of Literay Critieism, New York (1962).

ونلفت النظر هنا إلى إحـدى المحاولات الرائدة لتـصنيف المناهج النقديـة لدى النقاد العـرب المحدثين، وهى محـاولة الأستـاذ سيـد قطب فى كتـابه «النقد الأدبى أصـوله ومناهجه» الذى ظهـرت طبعـته الأولى حوالى سنة ١٩٤٥م، وتحـدث فيه عن أربعـة مناهج هي: المنهج الفني، والمنهج التاريخـي، والمنهج النفسي، والمنهج التكاملي، أو المتكامل.

الحـديث المفصل عن هذه المنـاهج، أو المقارنة بين مـا ذكـره رينيه ويليك وولبـور سكوت، فذلك يخرج عن طبيعة المهـمة التى نتغياها من هذا المدخل، وما نود أن نتوقف عنده قليلاً هو المنهج الشكلى الذى استخدمه مؤلف هذا الكتاب فى معالجة الأعمال القـصصية التى اخـتارها، وذلك بإلقاء مزيد من الضـوء عليه بما يمكن أن يكون استكمالاً للمـقالة التى تحدث فيهـا المؤلف عن الأسس النظرية لهذا المنهج، ومهد به لعـمله النقدى التطبيقى الذى تلا ذلك، حـيث يكتمل بهما مـعًا - بهذا المدخل وتلك المقالة - جوانب الصورة أمام القارئ العربي.

وقد يكون من الأمور غيـر الجوهرية فى هذا المقام، وإن كانت لا تخلو من فـائدة أن نشيـر ابتـداءً إلى تعدد التـسـميـات التى تطلق على هذا المنهج؛ فـمن التسميات الشـائعة ما ذكرنا، أى المنهج الشكلى Formalistic Apptoach أو For-malist ومن التسميات التى تطلق عليـه أيضًا النقد الجمالى Aesthetic Criticism والنقد النصى Textual Criticism، والنقد الأنطولوجى Ontological Criticism، ومن الواضح أن هذه التسميات ترتبط بطبيـعة هذا المنهج وطريقته فى تناول العمل الأدبى والالتزام به وحده كما سيتضح فيما بعد. وهناك تسمية أخرى له ربما تكون فى مستوى شـيوع التسمية الأولى أو تزيد عنهـا، وهى «النقد الجديد New Crit-icism»، وقد شـاعت هذه التسميـة منذ أن صدر جون كـرو رانسوم John Crow Ransom (١٨٨٨-١٩٧٤م) كتابًا بهذا الاسم سنة ١٩٤١م .

لقد نما هذا المنهج وازدهر على أيدى جماعة من النقاد فى الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة الأمريكية قرابة ربع قـرن من الزمان، تبدأ تقريبًا من منتصف الثلاثينيـات من القرن العشرين، وتنتـهى بأواخر الخمسينيـات، ومن هؤلاء النقاد تشكل ما يعـرف باسم النقاد الجنوبيين Southern Critics أو المدرسة الجنـوبية فى النقد، بزعامة رانسـوم، وهى مدرسة تميز أفرادها بالتعاون فيـما بينهم، والاعتزاز بالقيم الاجتماعية للجنوب، والحفاظ عليها. ومن أعضائها البارزين ألن تيت Allen Tate (١٨٩٩-١٩٧٩)، وكلينـث بروكس Cleanth Brooks (١٩٠٦ -١٩٩٤).

وروبرت بن وارن R. B. Warren (١٩٠٥-١٩٨٩م)، وقد قامت بعض المجلات الأدبية بمؤازرة هذا الاتجاه النقدى حيث فسحت له مجالاً واسعًا على صفحاتها، وأخذت تنشر مقالات هؤلاء النقاد التى تحمل آراءهم النقدية، ومن هذه المجلات «سوثيرن ريفيو» Southern Review التى ظهرت سنة ١٩٣٥م، و«كينيون ريفيو» Kenyon Review التى ظهرت سنة ١٩٣٩م، و«سيوانى ريفيو» The Sewanee Review التى ظهرت سنة ١٩٤٤م. ولم تقتصر حركة النقد الجديد فى الولايات المتحدة على هذه الجماعة وحدها، فقد كان نقاد آخرون يشاركونها هذا الاتجاه، ومنهم كينيث بيرك Keuneth Burke (١٨٩٧-١٩٩٣م)، ور. ب بلاكمور R. B. Blakmur (١٩٠٤-١٩٦٥م) وومسات W.K. Wimsatt (١٩٠٧-١٩٦٥م)، و«يفور ونترز» Yvor Winters، (١٩٠٠ - ١٩٦٨م)، والكاتب الإنجليزى الذى يشارك هؤلاء الأمريكيين فى بعض مبادئهم النقدية وبعض تطبيقاتهم ف. ر. ليفز R. Leavis F. (١٨٩٥م-١٩٧٨م).

ويرد الباحثون جذور هذا الاتجاه الشكلي، أو الشكلى العضوى الرمزي، كما يسميه ويليك، إلى منابع بعيدة وقريبة، فالمنبع البعيد الذى يصلونه به هو كولريدج (١٧٧٢-١٨٣٤م) أحد أقطاب الحركة الرومانتيكية الإنجليزية وروادها، وإن كان ويليك يعده وسيطًا أيضًا انتقلت خلاله الفكرة من ألمانيا أواخر القرن الثامن عشر إلى إنجلترا. ويبدو ارتباط أصول هذا الاتجاه بالفكر النقدى عند كولريدج فيما ذهب إليه من أن القطعة الأدبية توجد بأسلوبها الخاص ونمطها المعين فى الحياة، كما أن فكرته عن الوحدة الحيوية للعمل الأدبي بمعنى ترابط أجزائه وتوافقها فيما بينها كانت تستدعى منهجًا نقديًا، يعنى بكفاءة العناصر المتعددة للعمل حينما تعمل معًا، لتشكل معنًى موحدًا. أما المنابع القريبة فيتمثل أهمها فى الشاعر الناقد. ت. س. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥م)، وترجع أهميته إلى أنه استقى ثقافته من مصادر أدبية ونقدية متنوعة وتمثلها جميعًا، ونضج بها فكره النقدى وشعره معًا، لكن بأصالة واضحة، فقد تأثر بشاعرين معاصرين له هما إزرا باوند

Ezra Pound (١٨٨٥ - ١٩٧٢)، وهيوم Hulme (١٨٨٣-١٩١٧م) كما أعجب بالشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر، وفتن بالشعراء الرمزيين الفرنسيين فى القرن التاسع عشر، وتأثر بهم، إلى حد أننا عندما نقارن بين آرائه النقدية وآراء هؤلاء الرمزيين وبخاصة بول ڤاليرى (١٨٧١-١٩٤٥م) نجد تقاربًا شديدًا بينهما، مما حدا برينيه ويليك إلى أن يقول: إننا نجد فى إليوت الترجمة الإنجليزية للنظريتين الرمزية والشكلية. لكل ذلك وجد فيه النقاد الجدد نبعًا غنيًا شدهم إليه، فأخذوا عنه، وتأثروا به.

وقد جهر إليوت بعلو مكانة الفن بوصفه فنًا أكثر منه تعبيرًا عن أفكار سياسية أو خلقية أو دينية أو اجتماعية، ودافع عن الدراسة الفاحصة لنصوص الأعمال الأدبية ذاتها. وتبدأ نظريته فى الشعر بسيكلوجية الإبداع الشعري، فالشعر ليس «فيضًا تلقائيًا للمشاعر القوية» أى ليس تعبيرًا عن الذاتية، وإنما هو تشكيل غير ذاتى للمشاعر، يتطلب إحساسًا متوحدًا، وتعاونًا بين الذهن والشعور، لكى يوجد «المعادل الموضوعي» الدقيق، أو ما يمكن تسميته بالبناء الرمزى للعمل. وقد حرص فى مقالاته الكثيرة على تطبيق نظريته النقدية السابقة على الشعر بوصفه نظامًا أو بنية مستقلة، وكان اهتمامه، على حد تعبير بلاكمور، بالحقائق فى العمل الأدبى الموضوع للمناقشة بقدر ما تكون جوهرية فى الأدب كما هو». وكان لرأيه الذى أعلنه فى مقالته «التقاليد والموهبة الفردية» والذى مؤداه أن الشاعر يفر من عاطفته وذاتيته إلى القصيده أثره فى انصراف النقاد عن الدراسة البيوجرافية إلى التعمق فى صنعة القصيدة. ويمكن القول باختصار بأنه كان مهتمًا بصياغة نوع من النقد، متحرر من الجرى وراء التفسيرات الخارجية أو غير الجوهرية، كالتفسيرات الاجتماعية والسيكلوجية، والخلقية، والتاريخية، ويركز على السمة الجمالية للعمل الأدبي.

وإذا كانت الأفكار النقدية لإليوت كان لها تأثير مباشر فى نشأة النقد الشكلى فإن شعره وشعر باوند ومن تابعهما من الشعراء بتكنيكاته المعقدة التى تطورت عن الرمزيين الفرنسيين فى القرن التاسع عشر، والشعراء الميتافيزيقيين

الإنجليز فى القرن السابع عشر، قد تطلب أدق التحليلات، وكان دافعًا إلى رهافة الوسائل النقدية.

ويعد ريتشاردز أيضًا (١٨٩٣-١٩٧٩م) من المنابع القريبة التى استمد منها النقد الجديد منهجه فى تحليل الشعر. ويتمثل عطاؤه الأساسى فى بحثه عن المعنى الذى أدى من ناحية إلى ظهور السيمانتيك، وأدى من ناحية أخرى إلى التحليلات الفاحصة الدقيقة للشعر، نلمس ذلك من بحوثه وكتبه مثل كتاب «معنى المعنى The Meaning of Meaning» الذى أصدره بالاشتراك مع العالم النفسانى أوجدن Ogden سنة ١٩٢٣م، واشتمل على تحليل لأنواع من المعنى تَحدُثُ استجابةً لمثيرات لفظية، وبذلك كان هذا الكتاب أساس المنهج السيمانتيكى فى النقد الأدبي، ومثل كتاب «العلم والشعر Science and Poetry» (١٩٢٦م) الذى كان له دوره فى نمو البحث عن القيمة الجوهرية للشعر، على الرغم من أنه ذهب فيه إلى هبوط قيمة الشعر فى عصرنا بعد أن كشف العلم كثيرًا من المعتقدات، وقد تراجع عن هذا التقدير الهابط للشعر بعد ذلك؛ وكتاب «النقد التطبيقى أو العملي Practical Criticism» (١٩٢٩م) الذى حاول فيه تحليل مصادر الخطأ فى تفسير الشعر من خلال البحوث التى كتبها تلامذته فى كمبردج تعليقًا على ثلاث عشرة قصيدة أعطاها هم إياها غُفْلاً من أسماء أصحابها. وفى كل هذه الموضوعات التى تناولها ريتشاردز فى تلك الكتب وغيرها كشف الساحة التى احتلها فيما بعد النقاد الجدد.

كذلك أسهم وليم أمبسون William Empson (١٩٠٦م-١٩٨٤م) فى ظهور هذا الاتجاه النقدي، وخاصة بكتابه «سبعة نماذج من احتمال تعدد المعنى Seven Types of Ambiguity» (١٩٣٠م) الذى حاول فيه أن يستقصى احتمالات تعدد الدلالة بسبب ما يكتنفها من غموض، وحصرها فى سبعة نماذج. ومهما يكن الرأى فى هذه الفكرة فإنها كفيلة بإثارة الانتباه والتركيز على دراسة النص اللغوي.

وإذ كـان كل مـا تقـدم يمثل المنابع الفكريـة التى تشكل منهـا اتجـاه النقـد الشكلي، فإن طـبيعـة الدراسات والاتجاهات النقـدية السائدة آنذاك كـانت عوامل مساعدة مـهدت له الطريق؛ إذ كانت تركز على ما حول النص أكـثر مما تركز على النص ذاته، ومن هنا يمكن القول بأن هذا الاتجاه - فى جـزء منه - كانت بمثابة رد الفعل لاهتـمام أصحـاب النزعة الإنسـانية الجديدة، والنزعـة الفيكتـورية بالفوائد الخلقيـة للآداب، والاهتمام الأكاديمى بالتـقاليد الأدبية والتـاريخية والسيـرة الذاتية للمؤلف، ورغبة الانطباعيين فى أن يجعلوا من كل تجربة أدبية سياحة طويلة لذاتية الناقد، كذلك من المحتمل أن يكون رد فعل للاهتمام الماركسى بالقيم الاجتماعية، والاهتمـام النفسى بـاضطرابات الكاتب العصـبيـة. وعلى أى حال فـإن الجو فى الثلاثينيـات كان مهيـأ تمامًا لبزوغ هذا المنهج، وتبـنى مجموعـة نقاد من الولايات المتحدة الأمريكية له.

ومع أن هناك اختلافـات ملحوظة بين هؤلاء النقاد الجدد، فإنهم يشـتركون فى عدة مبـادئ، كما أن بينهم قدرًا كبـيرًا من الاتفاق فى الجانب التطبـيقي، فهم يعدون الـشعر مـصدرًا صـالحًا للمـعرفة التـى لا يمكن أن تنقل بلغة غـير لغـته، وبأسلوب غير أسلوبه الخاص، وعندهم أن القصيـدة ينبغى أن تعالج كقصيدة، أى كشيء مـوجود فى ذاته، أو كمـا يقول إليوت: ينبـغى أن تعالج «على أنها شـعر أساسًا، لا على أنها شيء آخر»، والمعيار الأول للنقد، كما يقول رانسوم: «ينبغى أن يكون موضوعيًا، أى مستمدًا من طبـيعة الشيء»، كذلك ينبغى الاعتراف بذاتية العـمل، وأنه كـيان وجـد لذاته. ويحـذر هؤلاء النقـاد الجـدد القـارئ من تلك الإغراءات التى تضل فيها رؤية العمل الأدبي، حين ينظر إليه على أنه إيهام متعمد Intentional Fallacy، وإيهام مثـير للعواطف Affective Fallcay، وفى تحلـيل العمل وإعطائه قيمـة خاصة. ويتحاشى هؤلاء النقاد فى الغـالب اللجوء إلى سيرة المؤلف الشخصية، أو الاعتماد على الظروف الاجتماعية فى الوقت الذى كتب فيه إنتاجه الأدبي، أو تأثيـرات العمل المعنوية والنفسية على القارئ، كـما ينزعون إلى التـقليل من الاعتـماد على التـاريخ الأدبى للأجناس والموضوعـات، والأدب فى تصورهم نمط خاص من اللغة، يتميز بنظام معارض للغة العلم والحديث المنطقي،

والمفاهيم الأساسية لنقدهم تتعامل مع المعاني، وتفاعل الكلمات والصور المجازية والرموز، كما أن هناك تأكيدًا على «الوحدة العضوية» بين البناء والمعنى، وتحذيرًا من الفصل بينهما بما أسماه كلينث بروكس «هرطقة التفسير».

والسمة المميزة للعملية النقدية عند هؤلاء النقاد هى «القراءة الفاحصة» Close Reading أو التحليل Explication وكلاهما يعنى التحليل الدقيق المفصل للعلاقات المتبادلة المعقدة، وللدلالات الغامضة غير المحددة Ambiguities للعناصر الجزئية فى العمل الأدبي. ولا يعترف هؤلاء النقاد بأن هناك اختلافًا أساسيًا بين الأجناس الأدبية؛ فالعناصر الأساسية لأى عمل أدبى سواء أكان شعرًا غنائيًا أم قصة أم دراما هى فى تصورهم الكلمات والصور والرموز أكثر منها الشخصية والفكرة والحبكة، وهذه العناصر اللغوية فى رأيهم تلتحم فى عضوية حول الموضوع الرئيسى Theme وهى تكشف عن «التوتر Tension»، والسخرية Irony، و«التناقض الظاهرى Paradox» فى داخل البناء الذى هو «توافق بين الدوافع المتنافرة Impulses Reconciliation of Diverse» أو «توازن القوى المتعارضة Equi-librium of opposed Forces» وشكل العمل، سواء أكان يحتوى على شخصيات وحبكة أم لا، إنما هو فى أساسه بنية من المعانى Structure of Meanings» وهو ينمو أساسًا من خلال العمل المضاد لتطوير «الصورة الرئيسية Thematic Im-agery» والفعل الرمزى Symbolic Action».

هذه باختصار فكرة موجزة عن نشأة المنهج الشكلى وملامحه العامة، لدى من عرفوا باسم «النقاد الجدد» أحببت أن أقدمها بين يدى ما ذكره وليم هاندى فيما يعد ممهدًا به لدراسته التطبيقية، لعلها تزود القارئ العربى بما أظن أنه يحتاج إليه وهو يتأهب لقراء الكتاب، وبما أرعم أنه يميط اللثام عما قد يبدو غامضًا فى كلام هاندي، وخاصة لقارئ لم يلم إلمامًا كافيًا بهذا المنهج النقدي(١).

(١) لمزيد من المعرفة بنظرية إليوت النقدية، والفكر النقدي لريتشارذ والنقاد الجدد يمكن الرجوع إلى الفصل الخامس والسادس والسابع من كتابي: نظرية الأدب دراسة في المدارس النقدية. مكتبة الآداب ٢٠٠٦م.

على أنه لابد من القول أخيرًا بأن النقاد الجدد بمنهجهم هذا واجهوا كثيرًا من الهجوم والنقد، وخاصة ممن يعرفون باسم الأرسطوطاليين الجدد، أو الحركة الأرسطية الجديدة بشيكاغو مثل ر. س. كرين R. S. Crane والدر أولسون (١٩١٠-١٩٧١م)، لكنى أحجم الآن عن إيراد تلك الانتقادات حتى لا أصادر على القارئ حقه فى تأمل هذا المنهج، وأقطع عليه الطريق فى استكمال معرفته به على المستوى التطبيقي، وأحسب أن هذه الغاية التى أقدرها لا يضيرها أن أقول بأن الدفعة الثورية التى ظهرت بهذا المنهج على مسرح الحياة النقدية فى الولايات المتحدة، منذ مطالع الأربعينيات، فقدت كثيرًا من قوتها فى أواخر الخمسينيات، عندما قام عدد من النقاد الجدد أنفسهم بإعادة النظر فيما أعلنوه، وبتطوير مبادئهم وتطبيقاتهم النقدية، لكن مع ذلك ظل لهذه الدفعة القوية أثر واضح على النقد الأدبي، وخاصة فى تأكيد الوجود الذاتى للعمل الأدبي، وفى تنوع الوسائل الصالحة للتحليل الأدبى ودقتها.

وفيما يتصل بالترجمة التى قمت بها أود أن أشير إلى أننى حرصت على أن أضيف إليها بعض التعليقات فى هوامش الصفحات، إما للتعريف ببعض الشخصيات التى ورد ذكرها فى النص الأصلي، وليست معروفة معرفة كاملة لكثير من القراء؛ وإما لتوضيح بعض الكلمات أو الإشارات الغامضة، ولما كان المؤلف قد ذكر عددًا من التعليقات فى آخر الكتاب، وجعل لها أرقامًا مسلسلة فى كل قسم على حدة، فقد ميزت تعليقاتى بأمرين: أحدهما أننى جعلتها مسلسلة فى كل صفحة على حدة، وأوردتها فى الهامش، الأمر الآخر أننى وضعت رقم التعليق بين قوسين، كما هو معروف فى الكتابة العربية، على حين أبقيت أرقام تعليقات المؤلف، كما هى دون أقواس، على نحو ما جاءت به فى الكتاب، وكما هو النظام السائد فى الكتابة الإنجليزية.

كذلك أود أن أشير إلى شيء آخر هو أننى أوردت أسماء الأعلام، وأسماء الكتب، والمقالات، والأماكن والمصطلحات- مرة واحدة على الأقل- باللغة

الإنجليزية إلى جانب ترجمتها العربية، حرصًا على ربط القارئ العربى بأسماء هذه الأشيـاء فى لغتـها الأصليـة، وأرجو أن أكون قـد وفقت، وقـدمت بهذا الجـهد المتواضع شيئًا ما إلى الدراسات النقدية العربية.

وعلى الله قصد السبيل،،

٩ من جمادى الآخرة ١٣٩٩هـ

٧ مـــن مـــــايـــو ١٩٧٩م

محمد شفيع الدين السيد

***

إلى أساتذتي

هنريتا لتلفيلد

جوستاف مويلر

ثيودور ماير جرين

جون كرو رانسوم

كستر سفندسن

فكتور إلكونن

مقدمة

هذا كتاب عن الرواية الحديثة، رائع وممتع للغاية، والحق أنه يبلغ فى روعته وإمتاعه حـدًا يأمل معه القارئ أن يصل إلى جمهور عـريض، فمؤلفه وليم جي. هاندي، من بين كثـيرين آخرين، ناقد تكنيكي في وقت انحـصر فيه اهتـمام عدد كبـير جدًا من الذين يكـتبون عن الأدب الإبداعي، فى تناول الأفكار الـتى يمثلها العمل الأدبي، ومن المؤكد أن الأعـمال الشعرية والروائية يمكن أن تكون فلسـفية، وبالطبع فإن أعظم هذه الأعمال يعبر بدقة شديدة عن أفكار مهمة، لكن عزل هذه الأفكار، كـما لو كـان العمل الفنى مـجرد مـقالة عن مـوضوع فـى الأخلاق أو الدين. . . إلخ هو الخطأ الذى يقـترفـه عدد كبـير من المعلمين والنقـاد فى الوقت الحاضر، ومن ثم نشعر بالارتياح، حين نتـجه إلى كتاب البروفسور هاندي، ونراه يطبق على أعمـال قصصية مـتنوعة مناهج تُثرى فهـمنا لهذه الأعمال، كـما تثرى (وهذا شيء فى غاية الأهمية) استمتاعنا بها.

إن مصطلح «الشكلي» Formal أو Formalist يلقى ازدراء من بعض النقاد اليوم، وبخاصة أولئك الذى تعلموا أن يتركونا مع مناقشة القيم الأخلاقية وحدها. وأكرر أن هذه القيم تقـدم تقديمًا عضويًا ملتـحمًا فى أعمال لـها قيمتـها، بيد أن الأحكام النهائيـة لا ينبغى أن تبنى عليهـا وحدها؛ لأن التكنيك يساعد على تـغير الشكل فى الكتابة الإبداعية.

وفى هذا الكتاب يقدم مستر هاندي، بعد مقدمة دقيقة تؤكد المعنى بالإضافة إلى التطور التكنيكي، مناقشـات واعية حية لستة أعـمال مهمة من القصـة الحديثة هي« الموتى» لـ «جـيـمس جـويس» (الـتى لهـا قـوة الرواية)، و«الأخت كـاري» لـ«تيودور درايزر» و«حيـنما أرقد محتـضرًا» لـ «وليم فوكنر»، و«العجـوز والبحر» لـ«أرنست هيمنجـوي»، و«اغتنم يومك» لـ «سول بيـللو»، و«السجين» لـ «برنارد

مالامود». وقد حظى معظم هذه القصص بتعليقات وتفسيرات كثيرة، لكن القارئ للكتاب الذى بين أيدينا سوف يجد نظرات ثاقبة جديدة لها، فضلاً عن أسلوب فى تناول الروايات والقصص بعامة.

وقد يبدو وجود درايزر بين هذه المجموعة من كتاب القصة أمرًا شاذًا؛ لأن النقاد كثيرًا ما يشيرون إلى قصور التكنيك عنده، وإلى أن معظم أعماله النثرية يعوزها إحكام البناء، غير أن مستر هاندى يقدم نموذجًا طيبًا فى دراسته بالمصطلحات الشكلية، وكان هذا التناول فى مصلحة درايزر، وبذلك أسدى إليه هاندى معروفًا.

لقد أشار شيروود أندرسون Sherwood Anderson[1] إلى داريزر فى تناول قصيدة له من الشعر المنثور . فقال: «ثقيلة، ثقيلة أقدام تيودور. . .»، وما تحمله هذه العبارة من إجلال وتقدير لدرايزر يوحى ببقائه، الذى لا يتزعزع، رائدًا للواقعية على الأقل، ومع ذلك فإن درايزر، كما يشير مستر هاندي، ويعد بأن يبقى على هذا، يظل أكثر من مجرد رائد، حتى مع تسليمنا بقصوره المتنوع فى التكنيك. وقد ذكر إدموندولسن Edmond Wislon[2] درايزر فى مقالته: «هل الشعر تكنيك فى طور

(١) أحد الكتّاب الأمريكيين المحدثين عاش بين عامى ١٨٧٦ و ١٩٤١م، ولم يدرس بجامعة، لكن كانت لديه الموهبة الأدبية التى نقلته من ميدان العمل العادى إلى ميدان الفن والكتابة الأدبية، وكانت زوجته الأولى التى درست بالجامعة خير عون له على ذلك. اتصل بحركة الإحياء فى شيكاغو، ووجد من كتابها تشجيعًا له. وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى تفرق أعضاء هذه الحركة ووجد أندرسون نفسه وحيدًا، لكنه مضى فى طريق الكتابة الأدبية، وكانت مقالاته وخواطره ذات طابع غنائى بما يجعلها تشبه أن تكون قصائد من الشعر المنثور. كما كتب بعض الأعمال الروائية والقصص القصيرة، ومن أعماله: «الفقير الأبيض» و«الضحك الأسود» ومجموعة قصصية بعنوان «الموت فى الغابات».

(٢) إدموند ولسن (١٨٩٥ - ١٩٧٢م) أديب وناقد أمريكى درس فى جامعة برنستون، واشتغل محررًا أدبيًا فى بعض الصحف حيث كان يعرض الأعمال الأدبية عرضًا تفسيريًا مبسطًا، وقد ساعده على ذلك اطلاع واسع ومعرفة وثيقة بعدد من الموضوعات التى ترفد الأدب كالتاريخ والفلسفة، وعلم النفس، ثم الماركسية والتحليل النفسي، كما كان متمكنًا من اللغتين اللاتينية واليونانية، ومن الفرنسية والألمانية والروسية. مارس نظم الشعر، ثم انصرف عنه فى سنة ١٩٢٩م، وله كتاب فى ذلك بعنوان «وداعًا للشعراء» Poets, Farewell ومنذ ذلك الحين راح ينتقص من الشعر ويزدريه فى كتبه ومقالاته، ولاسيما فى مقاله المشار إليه أعلاه، ألف عددًا من القصص والكتب، ومن هذه الكتب «ثلاثى المفكرين» الذى تضمن المقال السابق. «المشاعر الأمريكية الهائجة» و«إلى محطة فنلنده». لكن أشهر كتبه النقدية كتابان: أحدهما: «قلعة أكسل=

الاحتضار؟» Is Verse a Dying Technique التى تضمنها كتابه (ثلاثى المفكرين The Triple of Thinkers ١٩٣٨م) بمحاذاة ديكنز، وبلزاك ودستوفسكى الذين استحوذوا علينا، على الرغم من الحقيقة القائلة بأن أعمالهم كانت من نوع مختلف عن أعمال فلوبير أو جويس، «فهم يكلمون الفنانين بالمعنى الذى كان للشعراء العظام (شعراء الملحمة)» أما الكُتَّاب غير الناضجين إلى حد ما فإنهم ينتجون الروايات التى كانت «ملاحم للمجتمعات، وتفتقر إما إلى وجازة الأغنية الشعبية، أو أناقة الأماكن الراقية وتميزها»، وتنزع إلى «الازدحام والانتشار غير المنظم مثل سكان المدن العظيمة التى تتناولها، وتتحدث باللغة العامية وباللغة الجارية بين الطبقة المتوسطة التى توقف تعليمها فى عصر النهضة، فى المجتمع الذى كانت تحل فيه النهضة».

إن عبارة ولسون عبارة دالة، وهى تضع درايزر بين العمالقة، وقد أوضح مستر هاندى فى جولته مع داريزر كيف أنه قدم فى «الأخت كاري» الشخصيات والمواقف بفهم طبيعى للأسلوب الملائم بما فى ذلك «حضور المؤلف» من وقت لآخر، كل ذلك يجعل من هذه الرواية رواية قوية. ولن يشعر القارئ الذى يدرس هذه المقالة دراسة جادة هذا الشعور نفسه، فى أى وقت مرة أخرى فى «الأخت كاري» أو - بالنسبة لهذا الموضوع - فى أعمال درايزر الأخرى، فقد حقق مستر هاندى إنجازًا نقديًا عظيمًا.

وبطريقة مختلفة تمامًا يجعل مستر هاندى أيضًا قصة «العجوز والبحر» لهيمنجوى قصة مهمة، حتى بالنسبة لمن لم يقدرها منا حق تقديرها، وهو يتحدث عن شوق هيمنجوى المبكر فى (روابى أفريقيا الخضراء Green Hills of Africa) إلى البعد الرابع أو الخامس فى أعماله النثرية، ويعتقد أنه كان على الطريق إلى هذا فى «العجوز والبحر». بربطها المدهش بين الواقعية البسيطة فى الحكاية،

= «Axel's Castle» (١٩٣١م) الذى فسر فيه تفسيرًا دقيقًا رموز قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت، كما لخص قصة «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، وسرد قصة «يوليسيس» لجيمس جويس. أما الكتاب الثانى فهو «الجرح والقوس The Wound and the Bow» (١٩٤١م) الذى يعكس نظريته فى الفن. ومما يذكر أن ولسن أحس بميل شديد نحو الماركسية فى مطالع الثلاثينيات، لكنه ما لبث بعد زيارة لروسيا أن نفر منها، وهاجم نظام الحكم الروسى هجومًا شديدًا.

والرمزية المعقدة في الصورة» ذلك الربط الذى قدمه مستر هاندى فى دراسة مقنعة. وإذا كان النقاد من قبل قد عدوا قصة «الموتى» لجويس قصة قصيرة كلاسيكية (أو رواية قصيرة إن شئت)، وأشار ديفيد ديتش إلى قوتها منذ أعوام مضت، حيث تابع بصورة مكثفة للغاية توقف الحياة التدريجى عند جابرييل كونروي- فإن مستر هاندى هنا لديه الكثير الذى يضيفه ليساعد على فهمنا للقصة وتقييمنا لها. وبالمثل يكثف هاندى إدراك القارئ لقصة فوكنر «حينما أرقد محتضراً» تكثيفًا شديداً، على الرغم من أن هذه الرواية قد عولجت من قبل كثيراً، أما قصة بيللو «اغتنم يومك»، وقصة مالا مود «السجين» فلم تظفرا بكثير من الاهتمام، والأخيرة منهما بخاصة، وربما يرجع ذلك إلى أن كاتبيهما ما يزالان فى منتصف الطريق، ومن الصعب التنبؤ بما يكون عليه الحال فى المستقبل، لكن ذلك لم يمنع مستر هاندى من أن يزودنا بنقد تفسيرى رائع لروايتيهما.

إنه من العسير - إلى حد ما - أن تكتب مقدمة لهذا الكتاب؛ لأن كاتب هذا الموضوع التمهيدي، الذى يساعد على تقرير استحقاق الكتاب للنشر، يجب أن يكشف عن قدر معين من تقييمه له، ومن الواجب أن أذكر، ولو أن ذلك يتجاوز حدود الثناء العادي، أن كتاب وليم هاندى ذو قيمة فريدة تقريبًا بين سائر الدراسات الحديثة، فهو يأخذنا فعلاً إلى داخل تلك الأعمال القصصية، ويمدنا على الدوام بنظرات ناقدة مهمة، وفوق ذلك يوحى لنا بمنهج فى التناول له قيمته العظيمة. وكما ذكرت فى البداية فإن مستر هاندى يرينا كيف نستمتع بهذه الأعمال، ليس فقط من الظاهر، وإنما باستكشاف عناصرها، وهذا الاستكشاف له مغزاه وقيمته فى ذاته، وهو ممتع بأكمل معنى نقدي، ولأن تطبيقه يصل فى النهاية إلى قيم إنسانية - أو بالمصطلح الذى يشيع استعماله اليوم بين الطلاب - إلى ما هو ملائم، أو ذو صلة جوهرية بالموضوع.

هارى ت . موز   جامعة إلينوى الجنوبية

١٤ من فبراير ١٩٧١م

كلمة شكر وتقدير

أود أن أعبر عن تقديرى للناشرين الذين أتاحوا لى استخدام مادة من المقالات التالية: «**نحو نقد شكلى للقصة**»دراسات تكساس فى الأدب واللغة، ٣ رقم١ (ربيع ١٩٦١م). «**رؤية ثانية لرواية الأخت كاري**» لدرايزر. دراسات تكساس فى الأدب واللغة، ١ (خريف ١٩٥٩م)، «**سول بيللو والبطل الطبيعي**» دراسات تكساس فى الأدب واللغة، ٥ (شتاء ١٩٦٤م). «**بعد جديد للبطل: سانتياجو العجوز والبحر**» ست روايات معاصرة، نشرها S. O. W. سوثر لاند، مطبعة تكساس ١٩٦٢م.

«**نقد أعمال جويس: منهج شكلي**» نشرت أصلاً فى محضر جلسات ندوة الأدب المقارن الذى نشره وولد ماير. ت. زيلا، ٢ (لبوك، تكساس ١٩٦٩م).

«**حينما أرقد محتضراً: المرسل الداخلى لفوكنر**» مجلة الكنيون (صيف ١٩٥٤م)، والذى رخص بالموافقة على استخدام المادة العلمية هنا كلية كنيون Kenyon College.

أود أيضًا أن أعبر عن عرفانى وامتنانى لـ M. R. ديفز على قراءته الواعية لمخطوطة مقالتى «**المنهج الشكلى فى نقد القصة**»وتعليقاته القيمة عليها التى نشرت فى مجموعة مقالاته «**الرواية: مقالات حديثة فى النقد**»، برينتس - هول ١٩٦٩م.

المنهج الشكلى فى نقد القصة

كان أستـاذ الأدب فى الأربعينيات يخشى أن يؤدى منهـج النقاد الجدد الذى يتمـثل فى العناية الدقيـقة بالنص close attention to the text إلى التــخلى عن الدراسة الأدبـية بموضوعـيتـها المتـميـزة، لمصلحة النقـد الأدبى الذى يكون مبـنيًا بالضرورة على درجة عاليـة من الذاتية، وقدر كبير من الاستجـابة الحدسية، وإذا أعدنا النظر والتـأمل مرة أخرى، فـإنه يمكن للإنسان أن يفهم مـبررات هذا القلق والخوف. ولعل مـؤيدى المنهج الجديد قد اعتـرفوا بالحاجـة إلى الموضوعية حـينما شرعوا فى وضع معجم نقدى جديد، والواقـع أنه منذ أن صدر كتاب «فهم الشعر Understanding Poetry» لكليـنث بروكس، وروبرت بن وارن فـى سنة ١٩٣٨م أخذت كل المختارات النقدية تعرض قـائمة بمصطلحاتها النقدية Glossary of Critical Terms»، في ملحق، ابتداء من مصطلح «احتمال تعدد المعنى» Ambiguity و«تكافـؤ الأضـداد Ambivalence»، كما تحـتوى بداخلها على تعريفـات معينة لمصطلحات نقدية صـممت لتناسب نظريات معينة فى الأدب، مـثل مصطلحات: «التوتر tension» و«التناقض الظاهرى paradox «العقيدة الشعرية poetic belief»، و«القصد الشعرى poetic intention» وما شاكل ذلك. وقد كانت هاتان الخاصيتان - «العناية الدقيـقة بالنص»، والقائمـة الخاصة بالمصطلحـات النقدية- أكثر تميـيزًا وتحديدًا لـ «النقـد الجديد» من نظرياته التى ترتكز عليهـا هاتان الخاصيتـان. اليوم نتـحدث عن «النقـد الشكلى Formalist Criticism» وهدفنا - كـمـا أظن - هو الهروب من ضيق هاتـين الخاصيتين، وتأكيـد خاصية أكثـر دلالة ومغزى. هى أن «الشكل Form» ليس هو المقصود فحسب، وإنما المقصود المعنى من خلال الشكل.

ويبدو فى الوقت الحاضر أن ثمة دافعًـا مضادًا جديدًا واضحًا فى الدراسات الأدبية يتمثل فى أن اهتمام الطالب أصبح متجهًا إلى أن يكون ما يدرسه ملائمًا أو

وثيق الصلة بحياته، ولا يختص هذا الدافع بالدراسة الأدبية بطبيعة الحال، فهو يصل، فيما يبدو، إلى كل جانب من حياة البشر رجالاً ونساءً فى كل مكان. ومع ذلك فقد كان لهذا الدافع تأثيره قبل الآن على الطريقة التى يدرس بها الأدب فى الجامعات؛ إذ كان مدرس الأدب يشعر بأنه مدفوع إلى التخلى عن اهتماماته بالشكل، والعناية بالمضمون الذى يحس الطالب بأنه ملائم أو وثيق الصلة rel-event. لكن مدرس الأدب اليوم قد تأثر بمبادئ الشكليين، ويعرف أن المطلب الجديد لموضوع الملاءمة أو الارتباط الوثيق بالحياة لا حاجة إلى تثبيطه وخذلانه، إذا أمكن توجيهه وجهة ما، وأن ذلك لا يعنى بالضرورة الفصل بين المضمون والشكل، ولما كان مدرس الأدب يسلم بأن الدافع إلى المعنى دافع صحى بدرجة كافية، ولا يتعارض مع اقتناع الأديب الذى يلتزم هو أيضًا التزامًا عميقًا بالإيمان بالمعنى، فإنه يدفع الطالب الجديد إلى الإيمان بما يؤمن به، على حين أننا نأخذ فى الحسبان فرقًا جوهريًا، وهو أن المعنى فى الأدب لا يختلف فقط عن المعنى فى العلوم، أو حتى فى ضروب المعرفة الذهنية المتنوعة التى تتشكل منها الدراسات الإنسانية، بل إن ذلك النوع من المعنى الذى يؤدى من خلال الأشكال الأدبية يقول شيئًا ما عن الحياة الإنسانية، بكل تناقضاتها ومفارقاتها، وطبيعتها العصية على التفسير التى لا يمكن لأى تعبير نظرى أن يستوعبها ويحتفظ بها. وهنا يكون الإيمان بالتلاؤم فى الأدب، والتلاؤم فى الدراسة الأدبية.

لقد فطن الناقد فى الوقت الحاضر إلى أن القراءة الفاحصة «close reading» للشعر أمر يستحق الاهتمام، وهو مَعْنِيٌّ بالبحث عن الطرق التى يمكن بها تطبيق هذا المنهج على دراسة القصة، وهو يقول أيضًا - فيما أعتقد -: إن «القراءة الفاحصة للقصة» لا تحتاج إلى أن نأتى إلى العمل مصطحبين قدرًا كبيرًا من المفاهيم النقدية لنطبقها تطبيقًا صارمًا، كذلك يقول: «إن القراءة الفاحصة للقصة» التى سنصل بها إلى التلاؤم الذى يسعى إليه طلاب اليوم ليست بتقديم أفكار ذهنية مجردة، وإنما بالكشف عن تلك المعانى التى تتحقق بها كينونة الإنسان، والتى تقدم فى أشكال أدبية متنوعة ومعقدة ومن خلالها والتى تشتمل عليها جميعًا لغة القصة.

وقد كان جون كرو رانسوم من بين كل المنظرين للمنهج الشكلي، أفضل من فهم الطبيعة المتميزة للبناء الشعري، ويعد كتابه «النقد الجديد» (١٩٤١م) في جوهره بحثًا نقديًا في مفاهيم خاصة ببناء القصيدة التي كان يؤمن بها ت.س. إليوت، وإنفور ونترز، وأ.أ. ريتشاردز، ووليم إمبسون الذين تبادلوا التأثير بعامة فيما بينهم، بما فيهم رانسوم، فأفاد كل منهم في نظريته من النظريات التي قدمها الآخرون. ويعد تأكيد رانسوم على العناصر المتشابهة، وتقديم «النصائح التصحيحية»، حين أحس أن مصطلحًا ما لم يوجه توجيهًا صائبًا، أعلن أن الآراء التي آمن بها أولئك النقاد في الشعر وبنائه ونقده تؤلف «نقدًا جديدًا». وقد بلغ كتابه الذروة في فصل بعنوان: «المطلوب: ناقد أنطولوجي Wanted: An Ontological Critic» والناقد الذي يريده رانسوم ليس ذلك الذي يعترف بأن الصياغة الشعرية تختلف من حيث الجنس عن الصياغة العلمية فقط، وإنما هو الناقد الذي يبني ممارسته النقدية على جزيئات ذلك الاختلاف الأنطولوجي. وباختصار، فإن رانسوم يريد ناقدًا يقوم فهمه لبناء القصيدة على الاختلافات الأنطولوجية أكثر مما يقوم على الاختلافات الوصفية، أي أنه يقول مع كلينث بروكس بأن بناء القصيدة بناء «عضوي Organic» أو «نموذج للتحليلات والتوازنات والتوافقات»، لا يتكلم «أنطولوجيا» وإنما بطريقة وصفية.

ويتكون بناء القصيدة عند رانسوم من نوعين مختلفين اختلافًا «عامًا» في الصياغة الرمزية أحدهما العنصر الإدراكي الذي يسميه «اللب المنطقي logical core» للقصيدة، والآخر العنصر غير الإدراكي ويطلق عليه «نسيج texure» القصيدة والاختلاف بينهما اختلاف أساسي في النقد الحديث، ومن البين الآن أن هذا الاختلاف هو الذي يعطينا السمة المميزة للنقد الشكلي، ونتبين وجوده في معظم التعبيرات الأساسية للنقاد الشكليين البارزين في هذا القرن، فتراه في تعريف باوند Pound[1] للصورة بأنها «مركب عاطفي وذهني»، وفي فكرة اليوت Eliot

(١) إزرا باوند «Ezra Pound» (١٨٨٥-١٩٧٢م) واحد من أهم الشعراء والنقاد الأمريكيين في العصر=

التى يصف فيها شعر تشابمان Chapman بأنه «إدراك حسى مباشر للتفكير»، وفى تفسير ألن تيت لبناء القصيدة بمثل «التوتر» و«الامتداد extension». ونراه متضمنًا فى فكرة بيرك عن «الفعل الرمزي» ، وفى فكرة بلاكمور عن اللغة فى كتابه «اللغة كإشـارة دالة language gesture» وهذا الاختلاف الأنطولوجى يوجـد صراحة فى عناوين أعمال الشكليين المتـأخرين، فنجده عند راف Rahv فى «الصـورة والفكرة Image and Idea»، وعند ريد Read فى «الأيقونة والفكرة Icon and Idea» وعند ومسات فى «الأيقونة اللفظية The Verbal Icon».

ومنهج رانسوم فى تناول القصيدة تابع لمفهومه فى بنائها، فإذا تتبعنا التجربة الكاملة للقصيدة عنـدما تأخذ شكلاً خاصًا من التقديم، فـإن العمل المبدئى للنقد

= الحديث. أسـهم فكره فى توجيـه عدد من كبـار الكتاب والأدباء فى القرن العـشرين، وتشكيل أعـمالهم الأدبية الكبيرة، ومن هؤلاء: ييتس، وجميس جويس، وهيمنجوي، ولورانس، وت.س. إليوت. ودرس فى جامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة، وأوشك أن يحصل على الدكتوراه، ولكنه ترك أمريكا سنة ١٩٠٨م قبل أن ينتهى منها، وقـصد أسبانيا أولاً، ومنهـا توجه إلى لندن حيث انضم إلى الندوة الأدبية التى كـان يعقدها وليم بتلرييتس، وانضم إلى «مدرسة الصور» التى كان يتزعمها الفيلسوف الأديب هيوم «T. E. Hulme». ثم تولى قيادة الحركة التصويرية- التى خلفت المدرسة السابقة- ما بين عامى ١٩١٢م و١٩١٤م. وفى لندن بدأ تعاونه مع جـويس وإليوت. وبعد انتـهاء الحرب العـالمية الأولى وما خلفـته فى بريطانيا من آثار مـدمرة هاجر إلى باريس سنة ١٩٢١م، وفيـها ساعد الروائى الأمريكى الشـاب هيمنجوى كما سـاعد إليوت على نشر قصـيدته «الأرض الخراب». وفى عام ١٩٢٤م ترك فرنسا إلى إيطاليـا وأقام بها العشرين عامًـا التالية. ولما قامت الحـرب العالميـة الثانية حـاول تهدئة الجـو بين أمريكا وإيطاليـا، لكنه لم يفلح واشتـعلت الحرب بينهمـا، وفى أثناء ذلك قدم عـددًا كبيـرًا من الأحاديث الإذاعيـة المعادية لأمريـكا، كانت سببًا فى اعتـقال القوات الأمريكية له سنة ١٩٤٥م، ولما أعيد إلى أمريكا لمحاكمـته بتهمة الخيانة العظمى قرر الأطباء أن قواه العقلية مختلة ولا تسمح بمحاكمته، فأودع مستـشفى الأمراض العقلية بواشنطن، وظل فيها اثنى عشر عامًا من ١٩٤٦م إلى ١٩٥٨م، إلى أن صدر قرار بإسقاط التهم عنه وإخلاء سبيله، فعاد إلى إيطاليا، وبقى فيها يعمل ويكتب بعض الوقت، ثم سرعان ما لاذ بالصمت إلى أن مات فى سنة ١٩٧٢م .

ولقد كان باوند يتمتع بموهبة عظيمة، وله معرفة بعـدد من اللغات كاليونانية واللاتينية والفرنسية والإيطالية والإسـبانيـة والأنجلوسكسـونيـة بالإضـافة إلـى الأدب الإنجليزي. وقـد خلف عـددًا كـبيـرًا من المؤلفـات والمترجمـات فى النقد والشعر والأدب بعـامة وفى الاقتصاد السـياسي، ومن أهم أشعاره قصـيدته الطويلة «الأغاني» ويتـميز بشـعره بالغمـوض، والاقتبـاس من الآداب العالمية والأسـاطير القديمة، واللغـة الدارجة والترجمات من الشعـر الشرقى وخاصة الصيني- ومن كتبه الأدبية والنقدية «روح الـرومانسية» و«مقالات أدبية».

الذي يرى رانسوم أنه عـمل إدراكى هو: ضرورة الوصول صراحـة أو ضمنًا، إلى صيـاغة «اللب المنطقي» لمجمـل هذا التقديم. وقـد أشار فى دراستـه المفصلة عن «اللب المنطقي» إلى أنه «خـلاصة argument » القصيـدة، ومرة أخرى إلى أنه « التعبـير عن معنى القصيـدة بكلمات أخرى paraphrase، كـما أشـار إلى أنه فى الوقت الذى يكون فيـه عمل الناقد أساسًـا مع «نسيج» القصيـدة، أى مع وسائل التجسيد التى تميز الشعـر عن النثر، فإن عليه أيضًا مع ذلك أن يقوم بحكم تحليلى دقيق عما تدور حـوله القصيدة، وبالاختصار يجب أن يقدم بيـانًا إدراكيًا لما تقوله القصيدة، ومهـما يكن هذا البيان غير واف، فإنه سيكون بمثـابة تمثيل للقصيدة فى جملتها. وقد أوضح رانسوم فى مناسبات كثيرة أنه استمد نظريته الأدبية من نظرية الجـمال عند «كـانت»، وكان «كـانت» واضـحًا تمامًـا فى ضـرورة الملكة المنطقيـة للأحكام الجمـالية، فهـو يقول: **إن أى حكم للـذوق (يعني: «ملكة الحـكم على الجمال») يستلزم دائمًا الرجوع إلى العقل» ١ .**

ويقول فى مكان آخر:

ليس هناك أشياء يمكن أن تكـون متـصلة اتصالاً شـاملاً سـوى الإدراك والتمـثيل (التقـديم الفني) بقدر مـا ينتمى الأخيـر إلى الإدراك، ولما كان الأمـر على هذا النحو فـقط، فإن هـذا الأخيـر (التقـديم الفني) يمكن أن يكون موضـوعيًـا، وعن هذا الطريق تكون نقطة الاتصال الشـاملة، التى ترغم بها القوة التمثيلية عند كل إنسان على التوافق. ٢ .

وما أقصـده هنا ببساطة هو تأكيد ضرورة التـسليم بوجود «اللب المنطقي»، كعنصر بنائى فى التـقديم الأدبي، وكخطوة ضرورية فى العملية النـقدية. وقد قام ت. م جرين بتطبـيق مبادئ «كانت»، فى دراستـه التى تناول فيها بالتـحليل معظم الفنون، فى كتـابه الموثوق به «الفنون وفن النقد» (١٩٤٠م)، وتحدث حـديثًا مماثلاً يسـاعدنا على فـهم هذا المبدأ الحـيوى الذى يتـعلق بالبناء «الأنطولوجي» للعـمل الأدبى فهو يقول:

لكل كلمة (ما عدا أسماء الأعلام وأسماء الإشارة) لب من المعنى الذى يدرك بالذهن، أى إشارة رمزية إلى بعض الصفات المتكررة التى يمكن تمييزها، أو إشارة إلى علاقة أو نموذج، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا المعنى المتصور فى الذهن يؤدى وظيفته حتى عندما تستخدم الكلمات فى تركيب الصور (لدى الأديب)، وإعادة تركيبها (لدى القارئ ٣).

ولم يبتدع رانسوم نوعًا من البناء التحكمى للقصيدة حينما ذهب إلى التميز بين عنصريها المنطقى وغير المنطقي، فالذى أدركه واهتدى إليه يعد أمرًا أساسيًا فى القصيدة بوصفها صياغة رمزية. وقد اتجه فى إثبات ذلك أولاً إلى Hegel ثم إلى كانت Kant[1] ، فهو يقول فى أكثر مقالاته ذيوعًا وشهرة، وهى مقالة «النقد تأمل خالص Criticism as Pure Speculation».

يبدو أن هيجل قد مهد أفضل السبل الواقعية بأن عرض لمعرفة نوع من المطلق لم يقتصر على الجوانب المجردة العادية للمادة، بل شمل كل الجوانب كما كان مطلقًا ملموسًا. ولم تكن المادية فى معالجة هيجل محددة تحديدًا أمينًا، أو حسنًا على أى حال، فقد كانت تمثل دائمًا، كما لو كانت تتم بإشارة تترقى وتساعد على وجود المطلق العام. وقد استطاع هيجل أن ينظر إلى العمل الفني، ويصف كل مادته، كما لو كانت تمثيلاً لـ «فكرة» تحكمه وتسيطر عليه. لكنه - على الأقل فيما

(١) يعد «كانت» (١٧٢٤-١٨٠٤م) مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية، وكان لفلسفته صداها فى الأدب والنقد فى أوروبا وأمريكا، وأهم ما يتميز به بحثه فى فلسفة الفن والجمال أنه يهتم بخصائص العمل الفنى فى ذاته، إذ يرى أن العمل الفنى له بنية ذاتية ويكمن جماله فى هذه البنية دون نظر إلى مضمونها أو غايتها. وقد اقتفى هيجل (١٧٧٠-١٨٣١م) أثر «كانت» وتابعه فى فلسفته المثالية، وإن كان قد خالفه فى مواطن كثيرة، وقدم إضافات جديدة يعد بسببها قمة ما وصل إليه تطور الفكر المثالى الحديث. وجوهر فلسفته هو «الفكرة المطلقة» التى هى جدلية فى ذاتها مما يدفعها دائمًا بحكم ما فى أعماقها من صراع، إلى الحركة والتغير والانتقال الدائم من الموضوع إلى النقيض فالمركب. ومن هذه المراحل الثلاث تتألف الحركة الجدلية عنده، والجمال عنده ميدانه الإدراك الحسي، وهو فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل، وقد كان لفلسفة «هيجل» أثر بالغ فى نشأة تيارين من تيارات الفلسفة الحديثة والمعاصرة، هما الماركسية والوجودية.

• يبدو- كان يفرق بين نوعين أساسيين من المادة وأوضح أن المشكلة الجمالية الرئيسية هى مشكلة ارتباطهما ٤ .

وما عناه رانسوم هنا بـ «النقد الأنطولوجي» يعترف بأن رموز الفن تحتوى على «نوعين أساسيين من المادة»، وأن «المشكلة الجمالية الرئيسية» هى «مشكلة ارتباطهما» ومعنى ذلك أن «كل عمل فني، أيًا كانت وسيلته، له جانب عام يجعل مفهوم العمل أمرًا ممكنًا، وله جانب خاص يعرض تقديمًا للمعنى أكثر مما يقدر هذا المفهوم على أدائه.

وفى مقالة أخرى من مقالاته الرئيسية: «الشعر: ملاحظة فى الأنطولوجيا» صنع رانسوم تفريقًا مشابهًا لما رأيناه عند هيجل فى الفقرة السابقة، رابطًا نظريته هذه المرة بعلم الجمال عند كانت، وانصب اهتمامه المباشر على النوعين الأساسيين للموضوع الذى قد تلح عليه القصيدة وهما: «الأشياء» و«الأفكار». وكان هدفه أن يفرق تفريقًا أساسيًا بين كون الرموز تمثيلاً للأشياء، وكونها تمثيلاً للأفكار. يقول فى الفقرة الافتتاحية من المقال:

قد يختلف شعر عن شعر بفضل مادة الموضوع (الأشياء والأفكار)، وقد تختلف مادة الموضوع باعتبار أنطولوجيتها أو واقع وجودها، وقد نشأ التنوع الرائع فى المذاهب النقدية حديثًا بعيدًا عن هذا الاختلاف، ومن ثم فإن النقد ربما يعتمد على التحليل الأنطولوجى على نحو ما قصد «كانت» أن يقوم به ٥ .

فقد كان «كانت» يدعو إلى التفريق بين «العقل Understanding» أى الملكة التى تختصر موضوعها إلى فكرة لكى تصنفه، و«الخيال Imagination» وهو الملكة التى تحافظ على موضوعها فى التقديم لكى تعرفه كما هو دون أن يشوهه الاختصار المنطقي. وقد أصر كانت على أن الأنواع التى يقدمها هذان الشكلان من الحكم تكون مختلفة اختلافًا أنطولوجيًا.

ومن البين الآن أن مطلب رانسوم فى النقد بأن يكون «أنطولوجـيا» يعبر عن الاتجاه الذى كـان على النقـد أن يتـبـعـه بعـد مـنتـصف هذا القـرن، والناقـد «الأنطولوجـي» عنده هو ذلك الشـخص الذى يتنـاول العـمل، وهو واع بـبنائه الأساسى باعتباره حكمًا جماليًا متميزًا، أى أنه الشخص الذى يتجاوز القدرة على الحكم المنطقي، ليعرض تقديمًا ماديًا ملموسًا لنسيج التجربة.

وقد بنى رانسون نقده التطبيقى على نظريته فى البناء الأنطولوجى للقصيدة، وربما أمكن تلخيص الخطوات التى يجرى فيها الربط بين النظرية والتطبيق عنده فيما يأتي:

١- لكل قصـيدة مضمون يمكن شـرحه بألفاظ أخرى، وهذا المـضمون هو الخلاصة أو حبكة القصيدة.

٢- الاعتبارات المهـمة فى النقد لا تتمثل فى شرح القصـيدة بألفاظ أخرى، بل فى «نسيج texture» القصيدة الشعرية.

٣- يتألف النسـيج من وسائل أو أشكال يتحـقق من خلالها التـقديم المادى للمعنى. ومن أكثر وسائل التجسيد المـادى شيوعًا والتى لقيت اهتمامًا من مدارس النقد الحديث على اختلافهـا: الرمز، والصورة، والتناقض الظاهري، والسخرية، والغموض، والأسطورة، والنغمة وما شاكل ذلك.

٤- العملية النقدية تعنى التـحليل الدقيق لتلك الوسائل الشكلية؛ لأن الفن الأدبى يستخدم اللغة على نحو خاص يتمثل فى الشكل الذى يتقبل الوسائل المشار إليها، وبهذا يصبح الفن الأدبى نوعًا فريدًا من المعرفة.

٥- يقتـضى التحليل الدقيق عـدة أشياء : أولاً: الإحسـاس بـ«إعادة خلق» العمل (وهذا المصطلح إعادة خلق re- creative هو ما أطلقته ت.م. جرين على الخطوة المبدئيـة فى النقد) ومـعناه أن يتلقى الناقد العـمل الأدبي، ويقوم باختـياره وتجريبـه بوصفه تقـديمًا؛ ثانيًا: التواضع بالسـماح للعمل الأدبى أن يتـحدث عن معـانيه الخاصة من خـلال شكله الخاص، دون فرض مفـاهيم نقدية سابقـة عليه؛ ثالثًا: الوعى الكامل بأن المهمة النقدية اكتشاف دائمًا.

والنقطة التى أود التركيز عليها فى هذا التلخيص هى أن التطبيق النقدى المتميز للشكليين الأوائل كان له مصدره المباشر فى طبيعة الصياغة الشعرية نفسها- وباختصار، فى نوع البناء الذى تمثله القصيدة.

وإذا أخذنا فى الاعتبار بناء القصيدة الغنائية، وبناء القصة بالمعنى الأساسى لكل منهما، وإطلاق رانسوم على كليهما «البناء الأنطولوجي» فإن الحركة فى القصيدة لا تختلف عن الحركة فى القصة من حيث النوع؛ فالقصيدة الغنائية، مثل الرسم أو النحت، تعبر عن قدرة الإنسان على صوغ عالمه فى تقديمات مادية تصور تجسيداً خاليًا من التجريد خلواً تامًا، أو هى تصور نسيج التجربة، والأعمال القصصية تؤدى هذا كله، لكنها تضيف بُعداً جديداً، هو أنها تعبر عن قدرة الإنسان على معاناة تجربته، لا فى لحظات فقط (كما فى القصيدة الغنائية أو الرسم أو النحت). بل فى الزمن. ومع أن الأعمال القصصية تبدو، من حيث المظهر الخارجي، مختلفة تمامًا عن القصائد الغنائية؛ من حيث إن القصة تهتم بعالم خاص، وأشخاص معينين، وتقدم من خلال مجموعة متوالية من المشاهد أو سلسلة من الأحداث تبنى لتطور الحدث المحوري- مع ذلك فإنى أعتقد أن البناء الأساسى للقصة - وأقول مرة أخرى البناء الذى وصفه رانسوم بأنه «أنطولوجي» - يماثل بناء الشعر فى أساسه.

فإذا وضعنا فى الحسبان البناء الأنطولوجى للقصة أعنى بناءها كتقديم مادى مجسد أكثر منه تقديمًا ذهنيًا مجرداً، فإن الوحدة الأساسية الغالبة فى التقديم هى المشهد أو الحكاية. وأقصد باستخدام مصطلح الحكاية episode أن أشير إلى أن الوحدة من المعنى الدرامى ذى الدلالة والتى تتألف من مشهد أو أكثر قد تُصاغ فى حدث، أو موقف أو فعل، أو علاقة بين شخصيتين، أو تجسيد مادى للحالة التى يكون عليها عقل شخصية من الشخصيات. وهذه الوحدة من المعنى الدرامى جزء مكمل للعمل ككل، لكنها متميزة بوصفها وحدة مستقلة فى المعنى المقدم. وأحيانًا تأخذ الحكاية عنوانًا أو اسمًا شكليًا، كما فى الحكايات الثمانى عشرة فى يوليسيس

لجويس، وكما فى الفصول الستة والستين[1] التى عرضت وجهات نظر الشخصيات فى رواية **حينما أرقد محتضراً** لفوكنر، بيد أن الحكايات لا تكون مستقلة فى الغالب عن بعضها، كما فى الفصول الخمسة التى يمكن تمييزها والتعرف عليها فى قصة هيمنجوى **العجوز والبحر**. لكن الوحدة التقديمية التى تميز القصة أكثر من أى شيء آخر من الشعر هى صياغة التجربة فى سلسلة من المشاهد أو الحكايات، وغايتى التى أقصدها أن هذه الوحدات التقديمية فى القصة يمكن أن ننظر إليها على أنها موازية للصورة فى الشعر، أعنى من وجهة النظر الأنطولوجية، وهى وجهة نظر أحب أن أؤكدها بوصفها الأساس العام للبناء فى كل من الشعر والقصة. فكل من الصورة (الوحدة الأساسية للتقديم فى القصيدة) من جهة، والمشهد والحكاية (وحدتا التقديم الموازيتان فى القصة) من جهة أخرى يشتركان فى نفس الخصائص التى تكون لجنس واحد:

١- فالمعنى فى كل من الشعر والقصة تقديمى persentaional **متماسك وليس استطرادياً** nondiscursive **خاليًا من الترابط** (ومع أنه يبدو فى كثير من الأحيان وجود بعض الفقرات الاستطرادية فى القصة، وأعنى بها أساسًا ما يسوقه المؤلف من تعليق وتفسير، فإننى أعتقد أنه حتى تعليق المؤلف يصبح تقديميًا إذا جاء فى الشكل القصصي. ولنأخذ فى الحسبان، على سبيل المثال، التأثير الملموس لتعليق درايزر المبتذل الذى يتمثل فى كلمات الألفة التى ينفرد بها جانبًا مع قارئه، فهذه الكلمات جزء من أسلوبه المتميز وشكله المادى الذى يصوغ فيه تجربة كاملة لإنسان. وسوف نقدم مناقشة كاملة لذلك فى الفصل الثالث «الأخت كاري».

٢- فى كلا الشكلين تؤلف الوحدة التقديمية (الصورة فى القصيدة والمشهد والحكاية فى القصة) تشكيلاً واحدًا لمعنى متعدد. (ومن ثم فإن اختلاف الأفكار العامة النقدية حول معنى العمل أمر ممكن، ولا أقصد تناقض الأفكار العامة النقدية بقدر ما أشير إلى أن اختلاف النظرات النقدية أمر ممكن فى أى تقديم مادى سواء فى الفن أم فى الحياة).

(١) الواقع أن فصول الرواية تسعة وخمسون وليس ستة وستين.

والنظر إلى القراءات المتناقضة للعمل الواحد على أنها تفسيرات مختلفة خلط- فيما أعتقد- بين وظيفة الخلق لدى الفنان، ووظيفة إعادة الخلق لدى الناقد، وليس الاختلاف بينهما اختلافًا فى الدلالة فحسب، وإنما يمس مشكلة معقدة فى علم الجمال الأدبي، وهى موضوعية العمل Objectivity of the Work. وبالنسبة لقراء النقد الأدبى نحن لا نقيم استجابة الناقد للعمل، ما لم تكن لدينا ثقة فى نوعية أحكامه الجمالية وموضوعيتها النسبية، فنحن، فيما أظن، نشعر أن العمل يجب أن لا ينظر إليه على أنه نوع من اختبار رورشاش Rorchach[1]، وأنه صمم ليظهر الاستجابة الخاصة للناقد (أو القارئ)، بل على العكس من ذلك نرى أنه هو فى ذاته تفسير، وشكل متميز من الحكم يُعنى بوجود الإنسان، وقد أطلق عليه «كانت» اسم الحكم الجمالي.

وحين نقرأ النقد لا ننتظر من الناقد تفسيرًا لتفسير الفنان، فـ «تفسير» واحد كاف، أو ينبغى أن يكون كافيًا، وإنما بالأحرى نتوقع من الناقد أن يكون قارئًا جيدًا، وربما فطنًا، إلى حد بعيد، لشكل خاص من اللغة صمم فى ذاته ليعطى شيئًا أكثر مما تستطيع اللغة العادية أداءه، ونتوقع منه أن يوضح قراءته لهذا التفسير الخاص الذى هو تفسير الفنان. ومجمل القول أن وصف عمل الناقد بأنه اكتشاف للمعنى، أكثر دقة من وصفه بأنه تفسير له.

٣- كلا الشكلين (الشعر والقصة) يقصد إلى صياغة الخصوصية أو «نسيج» التجربة. (وهذا معارض لما تقصد إليه الأشكال العقلية الصارمة لضروب المعرفة الذهنية المختلفة، فتلك الدراسات المنظمة فى العلوم والإنسانيات، ترمى إلى عرض مبادئ محددة وتصنيفات لتجربة الإنسان. وقد قال عالم الجمال ت.م. جرين فى هذا الصدد: **«إن الفن والعلم يركزان على جوانب مختلفة من الواقع**

---

(١) نوع من الاختبارات النفسية الإسقاطية التى تقوم على ميل المفحوص إلى إسقاط نزعاته اللاشعورية. واختبار «رورشاش» المشار إليه هنا هو اختبار خاص ببقع الحبر. وهناك اختبارات إسقاطية أخرى تنسب إلى أصحابها من علماء التحليل النفسى مثل اختبار تفهم الموضوع لـ «موري»، واختبار الإحباط لـ «روزنزويج» وغيرهما.

والتجربة الإنسانية، وكلما ازداد تقدمهما أصبح الاختلاف بينهما أكثر وضوحًا» ٦ فالروائى فى تركيـزه على تجربة الإنسان فى عالمه فى الزمن، سواء كـانت التجربة داخلية أم خارجـية، والشاعر فى تركـيزه على تجربة الإنسان غيـر الموقوتة بزمن، كلاهمـا يمتلك نفس الرؤية Vision المادية المتميـزة، وكلاهما يرى التكوين المادى للعالـم، ويرغب فى أن يحتفى تمامًا بهذا الجانب من طبيعة العالم).

٤- كلا الشكلين يتجـه أساسًا إلى ما يدرك إدراكًا حسـيًا، وليس إلى المجرد ذهنيًـا. (ومن هنا فإن الأشكال التقـديمية مثل القصيدة والقـصة تعرض ذواتها فى صور تنبع أساسًـا من الأشياء المجربة أكثر مما تنبع من الذهن والتـصور، ولذا فإن النثر القـصصى شكل خـاص من النثر، لدرجة أنه ينبـغى ألا يُشار إليـه بأنه نثر؛ فـالقصـة مـثل القصـيـدة «لغة حـالة داخل مـعنى Dislocated into Meaning، وكلماتها ليست كلمات، بل تقديمات. وبسبب هذا التـشابه بين القصة والقصيدة، فإن وصف لغة القصة بأنها رموز وعلامات للتـجسيد أكثر منها إسنادات بين مسند إليه ومسند وصف يتسم بمزيد من الدقة).

٥- وأخيرًا، فكلا الشكلين من الوحدات التقديمية يتجاوز فكرة احتواء معنى إلى شيء آخر هو أنه بقـدر الإمكان تشكيل formulation لفـكرة (ومن هنا كـان «التلاؤم» الخاص فى الأدب بوصفه قادرًا على تـوصيل ضرب من المعرفة عن تجربة الإنسان لا يمكن للعلوم أن تقدمه وتعبر عنه تعبيرًا واضحًا دقيقًا، وكما أكد رانسوم إذ قـال: **«لكننى كذلك قد أتأمل الشكل الفنى تحت تأثيـر شكل آخر مختلف عنه اختلافًا تامًا... والمعالم التى آمل أن يكشفها الموضوع حينئذ ليست هى المعالم التى تكون لمعناها فى العلم، أى فى مـجمـوعة من القيـم العـملية التطبـيقيـة التى تصف الهيـكل المادى للموضـوع، وتشكل معـرفة تنزع إلى إحـداث تغيرات جـذرية فى الأفكار السائدة لدرجـة أن العالم نفسه يفهـمها بصعوبة، وهذه المـعرفة التى يصل إليـها العلم ويسـجلها ضـرب جديد مـن المعرفـة، والعالم الذى توضع فـيه عـالم جديد»**٧).

وليس الشكل القصصى (المشهد والحكاية) حينئذ بأقل من الصورة الشعرية، فهى تمثل محاولة الفنان «تحويل الأفكار إلى أحاسيس» على حد تعبير إليوت[1] . وقد كانت هذه الاعتبارات الأنطولوجية فى ذهن ستيفن سبندر Stephen Spen-drc[2] حينما كتب الفقرة التالية فى مقالته الرائعة عن الإبداع الشعرى وعنوانها «صناعة القصيدة The Making of a Poem» والحقيقة التى تسترعى الانتباه أننا لو استبدلنا «القصة» بـ «القصيدة» فى السطر الأول، ووضعنا «المشاهد» مكان «الصور» فى السطر الثانى لأصبحت الفقرة واضحة فى معناها بقدر ما هى أصيلة فيه، وما أقصده هنا بالطبع هو بيان التشابه بل التماثل بين الدور الذى تؤديه «الصور» فى القصيدة، والدور الذى تؤديه «المشاهد» فى الرواية. يقول سبندر:

---

(١) ت. س. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥م) أحد كبار شعراء القرن العشرين ونقاده، أمريكى المولد والنشأة، ولد بولاية ميسورى بالولايات المتحدة، ودرس الفلسفة بجامعة هارفارد والسوربون بفرنسا. وماربورج بألمانيا، وإكسفورد بإنجلترا. وقد طابت له الحياة فى إنجلترا منذ وفد إليها قبيل الحرب العالمية الأولى. فامتدت إقامته فيها حيث تنقل بين عدد من الأعمال ما بين مدرس للغة الفرنسية واللاتينية والرياضيات والرسم والجغرافيا والتاريخ، إلى العمل فى أحد البنوك، إلى محرر أدبى فى بعض الصحف. وفى تلك الفترة نشر كثيراً من أشعاره ومقالاته النقدية. وفيها أيضًا تعرف على إزرا باوند ومدرسة التصويريين. وفى سنة ١٩٢٧م منح المواطنة البريطانية واتخذ بذلك إنجلترا موطنًا له متخليًا عن جنسيته الأمريكية، بعد أن ضاق ذرعًا بقيم المجتمع الأمريكي، وقد عبر عن ذلك فى عبارة مشهورة سنة ١٩٢٨م قال فيها: «إنه كلاسيكى فى الأدب، أنجلو - كاثوليكى فى الدين، ملكى فى السياسية». وقد رأس بعض الجمعيات مثل «الجمعية الكلاسيكية» سنة ١٩٤٣م، وجمعية «فرجيل» سنة ١٩٤٤م كما كان رئيسًا لمكتبة لندن ١٩٥٢م، وقد منحته أربع عشرة جامعة بريطانية وأمريكية درجة الدكتوراه الفخرية (حصل على الدكتوراه فى الفلسفة سنة ١٩١٦م)، ومنح جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٤٨م. وأهم قصائده الشعرية «الأرض الخراب»، و«الرجال الجوف» و«رماد الأربعاء» و«الرباعيات الأربع»، و«أغنية الحب لألفريد بروك». ومن مسرحياته «جريمة قتل فى الكاتدرائية»، و«مسرحية حفل الكوكتيل». هذا بالإضافة إلى عدد من المقالات النقدية أبرزها «التقاليد والموهبة الفردية» وقد ترجم كثير من أعماله إلى اللغة العربية.

(١) ستيفن سبندر (١٩٠٩م-) من شعراء إنجلترا البارزين فى القرن العشرين وهو معدود بين النقاد كذلك. استمد إلهامه الأدبى من الثورة على الأوضاع الاجتماعية، ويشاركه فى هذا شعراء آخرون مثل: س. د. لويس صاحب كتاب «الصورة الشعرية». وقد قام بتحرير بعض المجلات الثقافية، وظهرت مجموعة قصائده سنة ١٩٣٣م. وبالإضافة إلى الشعر كتب القصة، كما كتب بعض المؤلفات النقدية مثل «الحياة والشاعر».

إن التحدى المخيف فى الشعر هو: هل يمكن أن أفكر بعيدًا عن منطق الصور؟ ما أيسر أن أشرح القصيدة التى أحب أن أكتبها! لكن ما أصعب أن أكتبها؛ لأن كتابتها تقتضى أن أعيش بطريقتى فى التجربة المتخيلة المؤلفة من كل هذه الأفكار، والتي هى هنا مجردات ذهنية فحسب.

فهذه الفقرة - بالطبع - تعد بيانًا جديرًا بالملاحظة، عن أهم المبادئ الأساسية التى يقتنع بها الشكليون، ولو أعيدت كتابتها لأصبحت فيما أعتقد «ملاحظة عن الأنطولوجيا» فى القصة على النحو الآتي:

إن التحدى المخيف فى القصة هو: هل يمكن أن أفكر بعيدًا عن منطق المشاهد والحكايات؟ ما أيسر أن أشرح القصة التى أحب أن أكتبها، لكن ما أصعب أن أكتبها؛ لأن كتابتها تقتضى أن أعيش بطريقتى فى التجربة المتخيلة المؤلفة من كل هذه الأفكار، والتى هى هنا مجردات ذهنية فحسب ٨ .

وتذكرنا ملاحظات سبندر هذه بتعبير بسيط قاله ت. س. إليوت عن نظرة مماثلة لكولريدج، فهو يقول: «هناك منطق الخيال بجانب منطق الأفكار»، وما أود أن أصنعه هنا هو أن القصة لها نفس البناء الأنطولوجى الكائن فى الشعر، وذلك انطلاقًا من كلا وجهتى النظر الإبداعية creative والنقدية Re- creative (critiacl) فالكاتب يجب أن «يفكر بعيدًا عن منطق» مشاهده، وحكاياته، بأن يفكر بالمنطق الذى ينبع من ملكته في صناعة الصورة والقارئ الذي يواجه بنموذج رمزي يماثل تجربته اليومية (تعاقب أحداث فردية)، يستجيب لهذا النموذج بالتوقع الذى يمكن إدراكه إدراكًا كاملاً مثل إدراكه الكامل لتجربته اليومية. والواقع أنه يتوقع أكثر من ذلك، فسلسلة المشاهد التى يقدمها الكاتب فى شكل عمل قصصى تؤلف نموذجًا حافلاً بالمعنى أكثر من تجربة الفرد؛ لأن هذه المشاهد لا تشكل تمثيلاً للتجربة فحسب، وإنما تشكل حكمًا عليها.

ومع أن فكرة ت. س. إليوت عن «المعادل الموضوعى objective cor- relative تنطبق فى الأعم الأغلب على فهم للطريقة التى يُصاغ فيها المعنى الدال

فى الشعر، فإننى أعتقد أنها قابلة للتطبيق بصورة كاملة على فهم الطريقة التى تُصاغ فيها المسرحية والقصة. والحق أن إليوت تصور هذا المبدأ حين كان يتناول بالتحليل عملاً دراميًا[1] ، وأعتقد أن هذا المبدأ أى مبدأ «المعادل الموضوعي» يصلح للتطبيق على كل أشكال الفن الأدبي. يقول إليوت:

إن الطريق الوحيد للتعبير عن الإحساس فى شكل فنى يكون بإيجاد «معادل موضوعى Objective Correlative ، أو بعبارة أخرى، بإيجاد مجموعة من الأشياء، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث، تكون قالبًا لهذا الإحساس المعين، بحيث يثار هذا الإحساس مباشرة عندما تنتهى الحقائق الخارجية إلى غايتها، والتى يجب أن تنتهى فى تجربة حسية» .

وقد استخدم إليوت هذا المعادل الموضوعى فى قصائده للتعبير عن المعنى بتقديم مباشر، ونلمس ذلك فى كل سطر تقريبًا وبخاصة فى قصائده الأولى، أعنى تلك التى كتبها قبل «أربعاء الرماد Ash Wednesday» و«الرباعيات الأربع Four Quarters» وتتنوع أمثلة المعادل الموضوعى عنده من الصور البسيطة كما فى قوله: «ودعت حياتى بملاعق القهوة»[2] التى تجسد ندم بروفروك على تبديد حياته فى قيم تافهة بغرفة الاستقبال. إلى صورة أكثر تعقيدًا لبروفروك نفسه، وهى التى

---

(١) يشير إلى أن فكرة «المعادل الموضوعي» لم يقصد إليها إليوت من البداية، وإنما جاءت فى أثناء حديثه عن مسرحية «هاملت» لشكسبير، وذلك فى مقال له صدر سنة ١٩١٩م، ومنذ ذلك الوقت أصبح لهذه الفكرة صداها العميق بين النقاد.

(٢) هذا سطر من قصيدة إليوت «أغنية الحب لألفريد بروك» وهى عبارة عن مجموعة من الخواطر تتردد فى ذهن هذه الشخصية على شكل حوار بين شخصيتين على نحو ما نعرف فى الشعر العربى القديم من مخاطبة الشاعر لنفسه، إلا أن حوار ألفريد هنا حوار من نوع آخر، إنه حوار بين الشعور واللاشعور، بين ذاته الواعية وذاته الخبيئة فى اللاوعي. والقصيدة كلها تعكس مدى ما يعانيه من ألم وإحباط وعجز، فهو إنسان مصاب بالجبن والتردد، يود أن يدخل إلى الحانة حيث النساء والخمر، لكنه يحجم عن ذلك، ويميل إلى الانطواء والعزلة. ويرتد وعيه فى القصيدة إلى بعض مسرحيات شكسبير ليتخيل نفسه مرة هاملت، ثم يعدل عن ذلك، ويفضل أن يكون بولونيوس نديم الملك «ذلك أن هاملت متردد مثله، أما بولونيوس فإنه يسدى النصح والإرشاد لغيره، وهذا هو ما يحتاج إليه بروفروك».

ولمزيد من التفصيل انظر: الدكتور فائق متى، إليوت (سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، ١٩٦٦م) ص ٦٩ وما بعدها.

تعبر عن إدراكه لخديعته فى وجود لا معنى له، وذلك بإحجامه عن تحقيق ما يأمله وهو نفس الإحجام الذى يتكون منه ميراثه الثقافي.

أما فى القصة فإن الشكل الذى يُختار أو يكتشف ليُقَدَّم فيه «مجموعة الأشياء set of events» أو «الموقف situation أو سلسلة من الأحداث chain of events» فهو المشهد والحكاية. ولا تفرض القصيدة الغنائية هذا المطلب؛ لأنها لا تُعْنى بالحياة كائنة فى فعل، كما هو الحال فى القصة. فالقصيدة الغنائية تتميز بأنها حياة ساكنة، أما العمل القصصى فهو حياة متحركة، حياة تمارس فى زمن، وليس فى فراغ. ولا يعنى هذا رفض التفريق الرائع الذى سماه جوزيف فرانك Joseph Frank «الشكل الفراغى فى القصة الحديثة» فما أقصده هنا ببساطة هو الإشارة إلى مغزى الزمن وأهميته كعنصر مميز فى القصة سواء أكان «معكوسًا مرتدًا reflexive» كما فى **الصوت والغضب**، أو طوليًا مستقيمًا كما فى **الأخت كاريه**.

ولقد كان إزرا باوند أقرب إلى التحديد البنائى للوحدة الأدبية الأساسية، حينما وصف الصورة بأنها «هى التى تقدم مركبًا شعوريًا وذهنيًا فى لحظة من الزمن»١٠ . ومما تنبغى ملاحظته أن تعريف باوند لا يوحى فقط بالتفريق الذى ذهب إليه رانسوم بين عنصرى القصيدة: العنصر الإدراكي، والعنصر غير الإدراكي، بل إن كلمة «تقدم presents» تؤكد سمة أخرى، وهى سمة حيوية، فى تمييز الوحدة الأساسية للصياغة الأدبية، وأعنى بها السمة التقديمية presentaional للصورة، وقد ذهب باوند إلى أبعد من هذا حين اعتبر القصيدة بأكملها صورة واحدة. وأكرر مرة أخرى أن ذلك يصلح تطبيقه على العمل القصصي، أى أن الصورة القصصية، والمشاهد، والحكايات التى تؤلف البناء الأنطولوجى للعمل القصصى يمكن النظر إليها على أنها تعمل بصورة انعكاسية حين يقوم القارئ، بإعادة خلقها، وهى فى النهاية تزوده بتقديم واحد كامل هو العمل القصصي.

والنظر إلى الرواية أو القصة باعتبارها صورة واحدة أفضل من النظر إليها باعتبارها أحداثًا، تتعاقب فى مسار طولى مستقيم، وحينئذ يمكن أن تعرض

بطريقتين مختلفتين: الأولى: المعنى الرئيسى الذى يقدم فى المشهد الافتتاحى أو الحكاية الافتتاحية كما فى قصة «الأخت كاريه»، أو قصة «حينما أرقد محتضراً»، ولا يمكن أن يفهم إلا فى ضوء مجموع المشاهد والحكايات التى يتكون منها العمل. الثانية: أنه على الرغم من أن بناء الرواية قد يكون فى الواقع بناءً زمنيًا يتكون فيه العمل من سلسلة من الحكايات المترابطة التى تحدد الطريق، فإن الناقد نادرًا ما يرغب فى تتبع مثل هذا النموذج فى بناء مقالته النقدية، بل على العكس فإن «دوره فى العمل كناقد يجب أن يكون عرضًا للأفكار التى تدور حول ما يحدث فى التقديمات المتنوعة فى الرواية، بالصورة التى تتوالى بها وتكشف بها تدريجيًا عن هذه الأفكار، وإنما يجب أن يكون عرضًا للأفكار التى تجسدت فى هذه التقديمات بغض النظر عن موقعها فى المسار الطولى المستقيم للعمل القصصي.

وما يعنينى بالدرجة الأولى فى مناقشة الأشكال الروائية هو سمتها التقديمية، وفى اعتقادى أن هذه القضية أكثر تعقيدًا من مناقشة السمة التقديمية للأشكال الشعرية، فتقديمات الشعر يمكن أن ندركها بسهولة، حيث إن البيت من الشعر مكثف ومقتصد فى لغته عن عمد، كما أنه مباشر فى تقديمه بالنغمة والصورة. وهو بهذه السمة قلما يشبه نماذج اللغة الواضحة فى النثر المنطقي، وإذا حدث ذلك، كما فى «**يأتى الإحساس الخارجى بعد الألم العظيم**» فإن ذلك إنما يكون بقصد استغلال ما فى الإثبات الصريح من صفة التحديد والقطع، أعنى الصفة الملموسة التى نحصل عليها من التعبير البسيط المباشر. أما فى سياقه الشعرى فهو ليس نثرًا استطراديًا بالطبع، بل محاكاة مقصودة لهذا النثر. ونرى أن ما يعبر عنه البيت الشعرى السابق ليس فكرة متعلقة بالألم العظيم بقدر ما هو تقديم presena-tion لتجربة من نوع خاص - وهى هنا التأكيد اليائس بالصوت، صوت المتكلم فى القصيدة، وبالإضافة إلى ذلك فإنه بيت موزون تتلوه مجموعة من الصور المادية: «الأعصاب سكنت جامدة كالقبور / والقلب الجافى يسأل».

ومن جهة أخرى، فإن السطر فى القصة، لما كان يشبه النثر التأليفى بالضبط، فإنه يكون خادعًا إلى حد كبير، ودقيقًا للغاية فى عرض تقديماته، لكن الإصرار على أنه يعرض معنى تقديميًا وليس معنى ذهنيًا يؤدى إلى تمييز الأشكال القصصية من تلك الأشكال الخاصة بضروب المعرفة الفكرية المختلفة على نحو ما أكده جون كرو رانسوم وأتباعه من التفريق بين الشعر والعلم.

وبالنسبة للكاتب، سواء كان ناقدًا أم قارئًا غير متخصص، فإن البديل لهذا الاقتناع يمثل كارثة على القصة كشكل فني، ذلك أن الرواية تتحول إلى مجرد أداة للفلسفة، أو تصبح فى الوقت الحاضر أداة للسياسة وعلم الاجتماع، بل ربما تتحول إلى ما هو أسوأ من ذلك، حين تضل معانى العمل القصصى فى تحريفات لا مفر منها، مادام التركيز فى قراءاته لا ينصب بخاصة على المعنى من خلال أشكاله التقديمية.

واستنادًا إلى فكرة باوند فى المعنى الأنطولوجى نجد أن المشهد والحكاية يؤديان فى القصة نفس الوظيفة التى تؤديها الصورة فى القصيدة، ويمكن أن نتأمل فى هذا الصدد معالجة هيمنجوى للمشهد فى أى من رواياته أو قصصه القصيرة، ففى مشاهده التى يرسمها بدقة، وفى صياغته الواعية لكل سطر ليبرز ما هو أهم فى كل وحدة تقديمية، وفى تأكيده على أن الكتابة الأدبية عملية «تحقيق للوضع الصحيح» getting it right؛ فى كل ذلك يؤلف همينجوى قصائد من النثر، واهتماماته دائمًا بالخصائص التعبيرية التى توجد فى الفن الأدبي. ولا يملك الإنسان إلا أن يُقارن بين هذا الاهتمام عنده، ونفس الاهتمام بالتعبيرية فى الأدب التى تتسم بها كتابة تلميذ آخر من تلاميذ باوند، وهو ت. س. إليوت، فعند كليهما يجب أن تصنع الوحدة التقديمية نفسها العمل الأدبي، وبالمفهوم الذى أكده باوند دائمًا وهو المباشرة فى المعنى.

والمشهد الافتتاحى فى قصة هيمنجوى «حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة The Short Happay Life of Franics Macomber يقدم خاصية

هيمنجـوى التكنيكية التى يقـتدى فيهـا بآراء باوند، وتتمثـل فى أن المعنى تقديمى ومباشر، فهو يقول:

حـان الآن وقت الغداء، وقـد جلسوا جـميـعًا تحت الغطاء الخـارجى الأخضر المزدوج لخيمة الطعام مـتظاهرين بأن شيئًا ما لم يحدث. سألهم مـاكومـبر قـائلاً: «هل لكم رغبـة فى تناول عـصيـر البنزهير أو عـصيـر الليمون؟».

أجابه روبرت ولسون: «أريد مثقابًا».

وقالت زوجة ماكومبر: وأنا أريد مثقابًا كذلك. أنا بحاجة إلى شيء ما».

وافقهما ماكومبر على ذلك وقال: «أظن أن هذا هو الأمر الذى يجب أن نعلمه. اطلب منه أن يصنع ثلاثة مثاقيب.

وكـان الصبى الـقائم على خـدمـتهم قـد شـرع توًا فيـهـا، وهو يرفع الزجاجات من حـقائب القنب الباردة، حيث نضحت بالماء بتـأثير هبوب الرياح خلال الأشجار التى نصبت الخيام فى ظلالها.

سأل ماكومبر: «ماذا كان ينبغى أن أعطيه لهم؟».

قـال له ولسن: «كـان ينبغى أن يكـون التبغ وفـيـرًا، لكنك لا تريد أن تعكر صفوهم».

«هل يوزعه رئيس العمال؟».

«بالتأكيد».

وإذا أردنا أن نفصل بين المشاهد فى القـصة بوضع خط بينها، فإن أول خط ينبغى أن يوضع هنا.

ويعتمد قدر كبير من التأثير الذى تصنعه كتابات هيمنجوى على الفصل الحاد بين المشاهد، وعلى سبيل المثال، فإن تغيير النغـمة المصاحبة للمشهد التالى يسيطر

على الإحساس الكامل بالتضاد فى تجارب هذا الإنسان حيث يتحطم عنصر المباشرة لتجربة حاضرة بتحول مفاجئ إلى تجربة ماضية تُقدّم على أنها شرح وتفسير. وقد بدأ هيمنجوى المشهد الثانى بقوله:

منذ نصف ساعة جاء فرانسيس ماكومبر مظفراً، بالنظر من أطراف المعسكر إلى خيمته، وقد حمله الطباخ، والأولاد، وتاجر الجلود، والحمالون على أذرعهم وأكتافهم، ولم يشارك حملة البنادق فى هذه المظاهرة، وما أن أنزله الأولاد من أبناء المنطقة عند باب خيمته حتى شد على أيديهم جميعًا وتلقى تهانيهم، ثم دخل الخيمة، وجلس على الفراش إلى أن دخلت زوجته، ولم تخاطبه حين دخلت. فغادر الخيمة على الفور ليغسل وجهه ويديه فى حوض الغسل المتنقل الموجود خارج الخيمة، ثم قصد خيمة الطعام، وجلس على كرسى وثير من القنب يستمتع بالظل والنسيم.

ومن الواضح أن هذا المشهد، الذى هو مشهد تفسيري أساسًا، أقل كثيرًا فى ماديته؛ ومن ثم أقل كثيرًا فى حيوية تقديمه من المشهد الافتتاحى الدرامي. على أن الفرق بينهما، فيما أعتقد، فرق فى الدرجة دون النوع. فـ «الشرح exposion» نادرًا ما يعد من الكتابة التفسيرية، على العكس من المشهد الذى يكون دراميًا فى وظيفته الأساسية، وإن لم يكن إدراكيًا أكثر من المشهد الافتتاحي. إنها تجربة ذات طبيعة خاصة يمثل الإدراك والمعرفة مركزها وليس مجرد الفهم لما يحدث. وإذا كان من الحقائق التى لا شك فيها أن القصة لا تعرض سلسلة مشاهدها بنفس الدرجة من التقديم الموضوعى الذى يحدث فى المسرحية، فإن من الواضح مع ذلك أن العبارات الاستطرادية، فيما يبدو، مثل الوصف، والملخص القصصي، بل وتعليق المؤلف، تأخذ طابعًا تقديميًا حين تتماوج داخل السياق فى مشهد من المشاهد، وفى إطار المشهد الفردى يكون لكل وحدة لغوية تعبيرها الدال، أو على حد قول سوسانى لانجر Susane Langer تعبيرها «غير الاستطرادي» لتقدم جانبًا من جوانب

العمل فى مـجموعـه- معنى موضوعي، مـوقف علاقة- وهذه الجـوانب جوهرية لمعنى العمل فىَ جملته. وعلى سبيل المثال فإن المشهد الافتتاحى عند هيمنجوى لا يقدم فقط عالم الفعل والشخصيات، التى يتطلبها، بل يوحى أيضًا بتوتر الموقف، وبالعلاقة بين الشخصيات، كما يوحى بـحقيقة لها كل الأهمية، وهى أن الموضوع يعنى بقيم الذات الإنسانية أكثر مما يعنى بالفعل والحدث. وأظن أن التحليل الدقيق للقصة يتطلب يقظة واعـية بتلك الأجزاء البانية التى تسهم فى تقـديم العمل تقديمًا مباشرًا، كما تسهم فى بنائه الدرامي، والتى أعتقد أنها توازى البناء الشكلى المادى للقصيدة، أعنى وسـائل التجسيد التى تؤلف المعانى التقديميـة للقصيدة. والتى هى وسائل مجازية فى أغلب الأحيان.

وحين نتأمل الفرق الشكلى بين القصة والقصيدة يتبين لنا أن الفرق الأساسى بينهما يكمن فى اهتمـام القصة بتقديم الشخصية. وقـد يستخدم الروائى تكنيكات مـتعـددة من أجل هذا التقـديم، من وضع قـارئه داخل وجهـة نظر الشخـصيـة باستـخدام ضميـر المتكلم، أو ضميـر الغائب بالشكل التقليـدي، إلى جعل فكر الشخصية شيئًا موضـوعيًا، باستخدام تكنيك المونولوج الداخلي. ولعل هيمنجوى نموذج جيد للنوع الأول، على حين يـعد فوكنر مثالاً للنوع الثـاني. ويساعدنا فى هذا المقـال أن نحلل فـقرة من عـمل كـلا الكاتبين، لكى نوضح الـتقـديم المادى لأعماق الإنسان فى القصة.

ويعد المشـهد الافتتاحى فـى قصة وداعًـا للـسـلاح A Farewell to Arms نموذجًا للتكنيك العـام والتصميم عند هيمنجـوي؛ من حيث إن التركيـز فيه ليس على الفعل والحدث، بل على القيم الذاتية للبطل، ومن ثم فإن الحكاية الأولى من هذا المشهد تعبـر فى وظيفتها الأساسية عن الـشعور المرهف للبطل. وعلاوة على ذلك فـإن هذا المشهـد سمـة للتكنيك الذى يحـتذى فـيـه هيمنجـوى آراء باوند وتعليماته، وفيه يأتى المعنى تقديميًا ومباشرًا. يقول هيمنجوى:

فى أواخـر صـيف ذلك العـام أقمـنا فى منزل بقـرية تطل على النهـر والسـهل المنبـسط الممتـد إلى الجـبال، وفى قـاع النهـر كـانت الصخـور

والحصى تبدو جافة بيضاء تحت أشعة الشمس، وكان الماء صافيًا يتحرك بسرعة، وينساب بلونه الأزرق فى القنوات، وقد مر الجنود بجانب المنزل حيث هبطوا إلى الطريق، وتناثر الغبار الذى أثاروه على أوراق الأشجار، بل إنه غطى جذوعها كذلك، وتساقطت الأوراق مبكرة فى ذلك العام، ورأينا الجنود يسيرون على طول الطريق والغبار يعلو، والأوراق التى يعابثها النسيم تسقط، والجنود لا يكفون عن السير، ثم خلت الطريق وأصبحت بيضاء شاحبة إلا من أوراق الأشجار.

وتستمر رؤية الجماعة التى يدل عليها الضمير «نحن» طوال الصفحتين الباقيتين من الفصل. ويستهل هيمنجوى الفصل الثانى بهذا الضمير أيضًا، لكنه يسقط فجأة بعد ذلك، ويتحول إلى ضمير المفرد المتكلم «أنا»؛ ومن ثم يكون فى المشهد الافتتاحى قيَمٌ قدمت تقديمًا موضوعيًا، وهى تلك القيم التى تشترك فيها وجهة نظر شخصية فردريك هنري، مع زملائه فى الجيش الإيطالي. ومع بداية التغير إلى وجهة النظر الفردية المتمثلة فى ضمير المتكلم «أنا» فى المشهد الافتتاحى من الفصل الثانى تتعزز شخصية الفرد؛ ونرى العالم على نحو ما تراه هى بقيمها الذاتية وإحساسها المرهف.

فى العام التالى حدثت انتصارات كثيرة، فقد تم الاستيلاء على الجبل الواقع خلف الوادي، وعلى جانب التل حيث نمت غابة من أشجار الكستناء، كما حدثت انتصارات وراء السهل على الهضبة الممتدة صوب الجنوب، وعبرنا النهر فى أغسطس، وأقمنا بمنزل فى جوريزيا Gorizia به نبع من الماء، وحديقة بها كثير من الأشجار الكثيفة الظليلة تحيط بها الأسوار، وعلى أحد جوانب المنزل نمت بعض النباتات المعرشة الأرجوانية. والآن تدور المعارك على الجبال المجاورة التى لا تبعد عنا ميلاً واحدًا. إن المدينة رائعة جدًا، ومنزلنا جميل للغاية، والنهر يجرى خلفنا، وقد تم الاستيلاء على المدينة برفق شديد، غير أن الجبال الواقعة خلفها

لم نتمكن من السيطرة عليها، وكنت فى غاية السعادة حين بدا لى أن النمساويين يريدون العودة إلى المدينة يومًا ما إذا انتهت الحرب. لذا لم يدمروها بتفجير القنابل فيها، اللهم إلا القليل الذى تم بأسلوب عسكري. لقد عاش الناس فى المدينة التى عمرت بالمستشفيات والمقاهي، ونصبت فيها المدافع على جوانب الطرقات، وكان هناك ماخوران أحدهما للجنود، والآخر للضباط. ومع أواخر الصيف فإن الليالى الباردة والمعارك التى تجرى فى الجبال الواقعة خلف المدينة، وقنطرة السكة الحديد بألواحها الحديدية المتميزة، والسرداب المحطم بجانب النهر حيث يجرى القتال هناك، والأشجار حول الميدان، وطريق الأشجار الطويل الذى يؤدى إلى الميدان، كل ذلك كان موجودًا مع الفتيات اللواتى كن بالمدينة، وكان الملك يمر بسيارته.

مرة أخرى نرى أن الوحدات اللغوية تؤدى تمامًا نفس الدور الذى يقوم به المعادل الموضوعى عند ت.س. إليوت، أعنى تقديم المعانى الموضوعية التى تسهم فى التقديمات الشاملة، وعلى سبيل المثال فإن المشاهد الافتتاحية التى اقتبسناها من هيمنجوى لا تقدم عالم الفعل، وما يدور بذهن الشخصية المحورية فحسب، وإنما توحى أيضًا بماهية الصراع الرئيسى فى الرواية، وهو البحث عن معنى فى عالم يبدو كل مكان فيه خاليًا من المعنى، وأكثر من ذلك فإن الفقرات الأولى توحى أيضًا بطبيعة الموضوع عند هيمنجوي، ذلك أنه على الرغم مما يتسم به هذا الموضوع من درامية كبيرة، فإنه مع ذلك لا يعنى بالحدث الدرامى قدر عنايته بالاستجابة الجيدة المميزة لشخصياته:

وإذا محصنا هذه الفقرة تمحيصًا دقيقًا أدركنا أن للشخصية وجهة نظر ذات مواقف محدودة تمامًا تجاه العالم الذى تعيش فيه؛ فهو عالم تقع أحداثه مصادفة وتختفى منه القيم التقليدية الموروثة، ولا يبدى اهتمامًا بالفرد، بل إن الفرد فيه مجرد شيء بين أشياء، إنه باختصار، عالم طبيعى سوف يسقط فيه الفرد فى النهاية

ضحية لقوى لا سلطان له عليها، ولا قبل له بمقاومتها. ومع ذلك فإن هذا ليس هو الموضوع المحورى لهيمنجوى كما هو الحال عند درايزر. إن هيمنجوى لا يركز على ما يحدث لشخصيته عندما تواجهه بيئة معادية، أو على أحسن الأحوال، بيئة محايدة، إنه بالأحرى يركز على الطريقة التى تستجيب بها شخصيته لبيئتها، أو نقول بطريقة أخرى: إن موضوع هيمنجوى الحقيقى هو الطريقة التى يعيش بها الإنسان حياته، وهو موضوع يكون التركيز فيه أولاً على قيم الفرد وأحساسيه المرهفة، والشخصية الأساسية التى قدمها فى المشاهد الافتتاحية تكشف عن موقفها الذى يتسم بالانفصام عن عالمها وفقدان التعاطف معه. ومن المفارقة أنه يكشف عن الإباحية، وعدم التحفظ إزاء النظرات والأصوات فى تجربته بما يشير إلى المتعة، بل الحب للحياة، لكنه فى نفس الوقت يكشف عن عدم الاكتراث إلى حد اليأس بما يحدث فى تجربته الراهنة، ونرى ذلك حينما يقدم فردريك هنرى بوصفه شخصًا يرى كل الأشياء قيمًا تتساوى فى حيازتها وامتلاكها، يتمثل ذلك فى الأخشاب، والجنود التى تسير، والقتال، حيث توضع جميعًا جنبًا إلى جنب مع صور أخرى منفصلة عنها، وهى الفتيات فى المدينة، والأشجار الظليلة، وبيوت الدعارة؛ ومؤدى ذلك أن المعنى الذى يعبر عنه هيمنجوى معقد تمامًا، فهو يوحى فى أحد مستوييه بما تثيره الحرب من اضطراب وفوضى، ويوحى على المستوى الآخر برهافة الإحساس عند ذلك الشاب المتفتح المفكر، لكنه فى الوقت نفسه، مكبل باليأس وإن كان قد روض نفسه على التحمل. وأكثر من ذلك فإننا نرى يأسه ليس مجرد سمة لذاتية خاصة أو مرضًا عصبيًا ألم به، وإنما نرى أن ظروف وجوده تمثل سببًا موضوعيًا كافيًا ليأسه. وهكذا، فإن القراءة الفاحصة لهيمنجوى تبين أنه لم يقدم تفسيرًا دقيقًا ووصفًا فحسب، وإنما شغل العمل بالصراع الموضوعي.

ومن وجهة النظر الأنطولوجية يعد المشهد سبيلاً إلى إعطاء شكل للطريقة التى نواجه بها فعلاً التجربة فى مسار الحياة اليومية. وبطريقة ما فإن كل تجربة متعاقبة، مهما كان وجودها غير مسبب عن سابقتها، إنما هى لقاء مواجهة بتقديم

يدل عليها، وقد كتب ألدوس هكسلى Aldous Huxley[1] فى أدونيس والأبجدية Adonis and Alphabet يقول:

> **نحن حيوانات برمائية، سواء رضينا أم كرهنا، نعيش معًا فى عالم التجربة وعالم الأفكار، فى عالم الإدراك المباشر والطبيعة وأنفسنا، وعالم المجردات، أى المعرفة اللفظية بهذه الحقائق الأولية، وعملنا ككائناتٍ إنسانية أن نصنع ما هو أفضل لكلا هذين العالمين ١١ .**

ولا تمدنا العلوم بـ «الأفكار» و«المعرفة» فقط، وإنما تدل فى الوقت نفسه، بوصفها نوعًا من الشكل الرمزي، على الدافع الذى يدفع الإنسان إلى التجريد. ومن جهة أخرى، فإن الفنون هى التى تذكرنا بأن جزءًا من تجربة حياتنا التى نعيشها هو «عالم الإدراك المباشر للطبيعة»، وهى أيضًا تشهد بالدافع إلى المعرفة، وهو الرغبة فى تقديم شكل رمزى يجسد التجربة الفردية.

وربما نهتم بتفجير أحاسيسنا بواسطة الأشكال والألوان والأصوات فى تجربة دائمة التغير، لكن يقل الاهتمام بالتقديمات، بمعنى أننا نبذل قليلاً من الجهد لـ «نفهم» هذه التقديمات، وربما بغير وعى نقوم بإدراك كاف لتصنيفها لكى تحافظ على نوع من النظام والتكيف، حتى عندما نباشر اختبار التنوع الهائل فى تجربتنا التقديمية.

---

(١) ألدوس هكسلى (١٨٩٤-١٩٦٣م)، ولد فى أسرة برز فيها عدد من الأدباء والعلماء، وكان يأمل أن يصبح طبيبًا، لكن حال ضعف بصره، ثم فقده تمامًا لمدة عام ونصف دون تحقيق هذه الغاية، فانصرف إلى دراسة الأدب واللغة بجامعة أكسفورد التى تخرج فيها سنة ١٩١٥م، وكان فقده لحاسة البصر مدة عام ونصف وضعف بصره المستمر أهم تجربة فى حياته، فقد ساعدته هذه التجربة على التأمل والعزلة والعيش مع الذات. ونتيجة لذلك اتسمت المرحلة الأولى من حياته بالسخرية اللاذعة من كل شيء، ثم تلتها مرحلة أخرى وقع فيها فريسة لصراع نفسى شديد، ثم كانت المرحلة الأخيرة التى تمتد بين عامى ١٩٣٥م و ١٩٦٣م وتتميز شخصيته خلالها بالنزوع إلى التصوف. قام بكثير من الجولات السياسية فى العالم، زار خلالها كثيرًا من البلدان، وزار مصر مرتين، وقد نشر أكثر من خمسين كتابًا فى الشعر والقصص والرحلات والنقد والتصوف، وترجم كثير منها إلى لغات كثيرة. ومن مؤلفاته «فن الإبصار» ومن مجموعاته القصصية: «تقابل الألحان» ، و«تلك الأوراق الذابلة» وكتابه الذى يشير إليه المؤلف ينزع إلى الفلسفة والتصوف.

وفى اعتقادى أن كثيراً من جاذبية الشكل الروائى يجب أن ينبع من إدراك أن القصة صيغة رمزية صالحة للتجربة، وأنها تعمل على إعطاء وصف أكثر دقة للطريقة التى تنكشف بها التجربة الإنسانية فعلاً، لا بمعرفتها أو الفهم لها فحسب، بل باختبارها خلال حياة إنسانية. والمشهد فى الرواية، كما فى الحياة، يُقدم ويعقبه مشهد آخر، ومشاهد الرواية مرتبة بالطبع، ولا تحدث مصادفة؛ لأنها مشغولة بغاية فنية. ويمكن أن نعتد بالمشاهد التقديمية التى تشكل الدورة اليومية للتجربة بالنسبة لشخصية Benjy بنجى فى رواية فوكنر **الصوت والغضب** The Sound and the Fury فهو الأبله، ذو الثلاثة والثلاثين عامًا الذى يعانى خليطًا من تجربة غير متكافئة هى التى تشكل عالمه المحدود، دون أن تكون عنده قوة إدراكية كافية لتصنيف الأشكال دائمة التغير والأحداث المستمرة، وربطها لتستقر فى وعيه، حتى ولو كانت عنده بعض قوى التجريد. وتلك التجارب التى تذكره بأخته كادى Caddy التى كانت محور حياته، تجارب متلازمة فى عقله بطريقة غامضة. وقد ابتدأ التلازم بالإدراك الذى ينبع فى ذاته من قيم بنجي. وحين يعى القارئ ذات مرة موقف بنجى المثير للعطف والشفقة بوصفه رجلاً أبله يمتلك إحساسًا مؤثرًا، مهما يكن محدودًا- فإنه يتابع الخط الرئيسى للحدث، وحينئذ يرى العالم على نحو ما يراه بنجي، وهو عنده خليط مشوش من تجارب سريعة التغير لها معنى فقط، حينما تكون مرتبطة بذاكرته التى تغيم فيها الأشياء، ولا تتحدد معالمها، وبنجى مشغوف بأخته، وهى الإنسان الوحيد باستثناء دلسى Dilsey- الذى يستجيب له ويعده فردًا من بنى الإنسان. وحين نتأمل الحكاية الأولى من الفصل الخاص ببنجى فى الرواية نرى أن وجوده بغير كادى أمر لا يحتمل بالنسبة له، ونرى أن موقف الأسرة يرتبط مباشرة بالحالة التى هو عليها، ولنقرأ هذا النص:

ألبسنى فرش Versh حذائى المطاط الخارجى ومعطفي، وأخذنا قبعتى وانطلقنا إلى الخارج، وكان خالى مورى Uncle Maury يضع الزجاجة فى مكانها من البوفيه فى غرفة الطعام.

قال خـالي موري: «لا تدعه يدخل لمدة نـصف ساعة. اتركـه بالمشى الخارجى الآن».

قال فرش:«نعم يا سيـدي، نحن لا نسمح له أبدًا بالابتعاد عن المكان» خرجنا من البيت، وكانت الشمس مشرقة وباردة.

قـال فرش: إلى أين تقـصد، لا تظن أنك ذاهـب إلى البلدة» مضـيئًـا بين الأوراق المخـشخـشة. كـانت البوابة باردة، فـقال فـرش: «خيـر لك أن تضع يديك فى جيبك، إنهمـا سيتجمدان من البرد على الـبوابة، عندئذ ماذا تفعل. لماذا لـم تنتظرهم فى الـبيت». أدخل يدى فى جـيبـي، واستطعت أن أسـمعـه الخشخشة فى الأوراق، واستطعت أن أحس لذعة البرد، وكانت البوابة باردة.

«هنا بعض أشـجـار الجـوز، هوى Whooey انظـر إلى أعـلى تـلك الشجرة، انظر هنا إلى هذا السنجاب بابنجي[1] ».

لـم أسـتطع أن أحس الـبـوابة قط، ولكننى اسـتطـعت أن أحس البـرد الأبيض «خير لك أن تضع يديك فى جيبك».

كانت كادى تمشي، ثم أخذت تركض وحقيبة كتبها وراء ظهرها تهتز وتتأرجح.

وقـالت كادي: «مـرحـبًا. بينـجي» وفتـحت البـوابة ودخلت وأحنت رأسها قليـلاً. كانت رائحة كادى كرائحة أوراق الشـجر. وقال: «أجئت لتسـتقـبلني. أجئت لتسـتقـبل كادي. لماذا تركتـه وقد ابتـردت يداه بشدة هكذا يافرش».

قـال فرش: «طلبت منـه أن يضعـهمـا فى جـيبـه، لكنه أصـر على أن يقبض بهما على هذه البوابة.

قالت كادى وهى تدلك يدي: «أجئت لتستقبل كادي. ماذا عندك، ما الذى تريد أن تقـوله لكادي؟». كانت رائحـة كادى كـرائحة الأشـجار، وكرائحتها حين تقول: كنا نائمين.

---

(١) السنجاب: حيوان قارض صغير ذو فراء سميك، وذيل كث، يعيش حياته على تسلق الأشجار.

قال لاستر ما الذى من أجله. إنك تستطيع أن تشاهدهم مرة ثانية عندما تتسلق الغصن . هاك. هاك قطعة من تبغ جمسن Jinson وأعطانى الزهرة، واجتزنا السياج إلى الأرض الشاسعة[1] .

قالت كادي: «ماذا عندك. ما الذى تريد أن تقوله لكادي، هل هم الذين أخرجوه يا فرش؟».

أجاب فرش: لقد عجزوا عن إبقائه فى البيت، وظل مصراً على الخروج حتى سمحوا له بذلك، فجاء مباشرة إلى هنا ليتطلع من خلال البوابة».

قالت كادي: «ما هذا. هل ظننت أننا فى الكريسماس حينما أتيت من المدرسة إلى البيت أهذا ما ظننته، إن الكريسماس هو اليوم الذى بعد الغد بابا نويل، بنجي. بابا نويل. تعال هنا. هيا بنا نهرول إلى البيت ونستدفئ». أخذت يدى وانطلقنا خلال الأوراق المخشخشة البيضاء، صعدنا الدرج ركضًا، وتركنا البرد الأبيض إلى البرد المعتم».

إن المغزى الكبير فى الحكاية يكْمُن فى تعارض النظرة إلى بنجي، بين القائمين بحراسته- فرش ولاستر وأفراد أسرة كومبسون Compson، من جهة- وأخته كادى من جهة أخرى. فهو لدى الفريق الأول شيء ما أقل من أن يكون إنسانًا، وقد جُسِّد ترقبه وانتظاره لعودة كادى من المدرسة فى صورة بالغة التأثير، تمثلت فى إمساكه بالبوابة الحديدية، وندرك أنه لولا أخته لكان سجنه الروحى كاملاً. فهو عند الجميع، ما عداها، مجرد شيء يعالَج بحذر واهتمام. بيد أننا حين نقرأ العمل بدقة نجد أنها تتميز بطاقة كبيرة من الحب لدرجة أنها هى التى تمنحه وجوده الذاتى كإنسان، وهى التى تمنحه الاعتراف الواجب نحوه، أعنى أن بنجى بالنسبة لكادى ليس فكرة، ومن ثم فإن القارئ الذى يكون عنده علم

---

(١) جاءت هذه الفقرة فى الأصل مكتوبة بالحروف المائلة Italics، وهى منقولة عن الرواية بنفس الصورة. أما سبب ذلك فهو أن بنجى - كما يصوره فوكنر فى الفصل الخاص به من الرواية- إنسان أبله لا يقدر عقله على التنظيم والتركيز، وإنما ينتقل بوعيه بين الماضى والحاضر من خلال ما يراه من مشاهد تعود بذاكرته إلى الماضي. وقد ميز فوكنر هذا الانتقال بالانتقال من استخدام نمط من الحروف إلى نمط آخر.

بذلك، عندما يواجه بتجربة بنجى أى بمشاهد الحياة كما يعانيها، فإن الصيغة التى تبدو أمامه تكون قصة ذات مغزى عظيم، والمبدأ الذى تتكامل به هو الحب، حب كادى لبنجي، والتبرير الساخر لحكم بنجى القَيِّم على أخته يمنح التجربة الأدبية بُعدًا جديدًا، يمنحها معرفة جديدة فى شكل جديد. ولأغراض اجتماعية خارجية نرى كادى فى النهاية امرأة ساقطة مدفوعة إلى حياة البِغَاء بقيم مشوهة. لكن من خلال التكنيك القصصى الفريد عند فوكنر يتكون لدينا الوعى بسلامة حكم بنجى على أخته، وإن لم يعبر عنه بوصفه حكمًا، أعنى أن هذا الحكم لما لم يكن بسبب رؤية كادى من خلال رد الفعل عند بنجي، فإننا لا نستطيع أن نتحقق من أنها قديسة أيضًا، مهما كان من الممكن أن يحكم عليها بأى شيء آخر.

إن الشكل فى القصة تجسيد لمعنى على نحو ما عليه الحال تمامًا فى الشعر، وليس مجرد إطار لمضمون، وطبقًا للمعنى الأنطولوجى الذى قام به رانسوم فإن العمل يتألف من أشكال كثيرة، منها ما هو كبير، ومنها ما هو صغير، بعضها بنائى structual وبعضها تصويرى imagist c وبعضها أخلاقى ethical وكلها يشهد بصدق المبدأ الأساسى فى نظرية «كانت» وكوليردج التى تقول بأن الإنسان يختبر حياته ماديًا من خلال ملكته التصويرية، بالإضافة إلى ممارسته لها تجريديًا من خلال ملكته المدركة.

وتمثل المقالات النقدية التطبيقية التالية محاولة لتطبيق المبادئ والأسس النظرية للنقد الشكلى فى القصة. وما أقدمه فى هذه المقالات ليس منهجًا بقدر ما هو مدخل، وليس تكنيكًا بقدر ما هو أسلوب للنظر فى العمل القصصى أشار به جون كرو رانسوم أبو النقد الشكلى فى أمريكا غير منازع، والتطبيق النقدى لرانسوم يأتى مباشرة من طريقته فى النظر إلى الشعر:

إن مادة الموضوع (فى الشعر) قد تختلف باعتبار انطولوجيته، أو واقع وجوده، وقد نشأ التنوع الرائع فى المذاهب النقدية حديثًا بعيدًا عن هذا الاختلاف. ومن ثم فإن النقد ربما يعتمد على التحليل الأنطولوجى على نحو ما قصد «كانت» أن يقوم به (جسم العالم The Wolrd's Body ص١١١).

وفى رأى رانسوم أن «واقع الوجود» فى القصيدة له ما يمثله تمثيلاً متميزاً، وهو الصورة التى ينظر إليها على أنها تعمل على محاكاة «النسيج» أو على أنها تجسيد لتجربة الإنسان فى عالمه المادى ذى النوعية الخاصة، وكان تركيز رانسوم النقدى على الصورة، أى على تلك «الوسائل المادية devices of concretion» التى تحقق «الإعجاز» بتحويل اللغة إلى شعر.

وبالإضافة إلى الشعر فإن أنطولوجية القصة أو واقع وجودها، باعتبارها شكلاً رمزيًا يوحى بالمنهج الذى يجب أن يتخذه النقد. ولما كانت الطاقة الأساسية للعمل القصصى تكمن فى نسيجه، أى فى الأشكال التى يؤلف الفنان من خلالها مشاهده وحكاياته ويسردها فإن النقد يصبح مسألة وعى أو وصول إلى إدراك المعنى المتماسك غير الاستطرادي، الذى تجسد فى الوحدات التقديمية، فالشخصية، والفعل، والعالم يجب أن تقدم تقديمًا ماديًا، كما هو الحال فى الشعر، لكن الذى يجعل العمل القصصى عملاً متفرداً هو محاكاته للطريقة التى نواجه بها تجربة الحياة، بوصفه سلسلة من التقديمات التى تمدنا بشيء من التكامل، وأحيانًا تحافظ فقط على التكيف، وأحيانًا أخرى تعطى معنى، بل وقيمة للأحداث التى يغفل عنها الوعى. لكن بالضبط كما أن معرفة «تقديمات» الحياة تعنى أن يتكون الوعى لدينا بما نستخلصه من تجاربنا من أفكار ذات معنى، فكذلك معرفة «تقديمات» الأدب، إنما هى تكرار لنفس العملية، فالنقد فى الفن كالنقد فى الحياة، وعى بعد تجربة، إنه اكتشاف معنى فى تقديم.

وليس ثمة شيء جديد بالطبع فى هذا التطبيق النقدي، وقد سمى إلسيو فيفاس Eliseo Vivas كتابًا حديثًا له فى النقد باسم الخلق والاكتشاف Creation and Discovery مشيراً إلى وظيفتى الفنان والناقد المتباينتين. وأعود مرة أخرى إلى و. ك. ومسات حيث قرر فى كتابه الأيقونة اللفظية أن «الشيء الملفوظ وتحليله يشكلان ميدان النقد الأدبي».

***

(١)

«الموتى»

لجيمس جويس(١)

من المعترف به فى نقد أعمال جيمس جويس أن مشكلة المعنى فيها مشكلة معقدة، ففى مجموعة قصصه القصيرة «أهل دبلن» Dublines ، و«صورة الفنان»

(١) جيمس جويس (١٨٨٢-١٩٤١م) ولد بمدينة دبلن، عاصمة أيرلندا، وعاش فيها طفولته وصباه الباكر، وتلقى تعليمه ببعض مدارسها الدينية الكاثوليكية، ثم بالكلية الجامعة فيها. واستطاع أن يتقن عدداً من اللغات الأوروبية الحديثة وهى الإيطالية والفرنسية، والنرويجية، التى قرأ بها مسرحيات إبسن فى أصولها، كذلك تعلم اللغة اللاتينية. وقد بزغت موهبة جويس الأدبية منذ وقت مبكر، ولاسيما فى أثناء دراسته الجامعية (١٨٩٩-١٩٠٢م)، وتكشفت نزعته فى الإيمان بحرية الفنان، وأن الفن يجب ألا يخضع لأى مؤثرات خارجية، ومن هنا كان اهتمامه بإبسن إلى درجة أنه كتب مقالاً نقدياً بعنوان «مسرح إبسن الجديد» تناول فيه مسرحيته «عندما نستيقظ نحن الموتى»، ونشر هذا المقال فى إحدى المجلات الأدبية الإنجليزية سنة ١٩٠٠م. ومن دواعى اهتمامه بـ بسن أيضاً، والتى صادفت هوى واقتناعاً فى نفسه، واقعيته ورفضه أى نوع من أنواع العاطفية، واهتمامه بالصراع الروحى فى نفوس شخصياته، ورفضه قبول فكرة البطل التقليدي. وكانت هذه هى الخطوط العريضة- كما يقول الدكتور طه محمود طه- التى سار عليها فى أعماله مع اختلاف فى الأسلوب؛ إذ كان أسلوب جويس أكثر شاعرية من إبسن. وقد تبدى إيمان جويس بحرية الفنان بصورة واضحة عندما نشر مقالاً سنة ١٩٠١م بعنوان «يوم الغوغاء» وراح يعارض فيه الشاعر ييتس وآخرين؛ لأنهم كانوا يحبذون فكرة إنشاء مسرح وطني، ورأى أن فى ذلك خيانة للفنان والفن، واستسلاماً للرعاع، وتكبيلاً لحرية الفكر التى ليست لها حدود وطنية.

وهكذا، يبدو أن جويس عندما بدأ يقف على عتبة النضج فى حياته الفنية رأى أن المناخ الفكرى والاجتماعى فى دبلن لا يتواءم معه، وأن المدينة تضيق به كما يضيق هو بها، وأنه لن يستطيع أن يقاوم واجباته تجاه الأسرة، أو يقف أمام تقاليد المجتمع الذى يعيش فيه، أو يتمرد على سلطة الكنيسة والتعاليم الدينية التى شب عليها فى مدارس الآباء اليسوعيين. ومن ثم كان تفكيره فى الهجرة والرحيل عن دبلن، وإن ظل مرتبطاً بها بعقله ووجدانه. وإذا كان عام ١٩٠٢م قد شهد حصوله على شهادة الليسانس، فإنه شهد أيضاً اغترابه ومنفاه من دبلن إلى عدد من مدن أوروبا بدأت بباريس وانتهت بها، وفيما بين البداية والنهاية تنقل بين زيورخ وروما ولندن وتريستا.

وفى عام ١٩١٣م تم التعارف بينه وبين الشاعر الأمريكى إزرا باوند بوساطة صديق لكليهما هو الشاعر ييتس، وكان لهذا التعارف أثر كبير فى حياة جويس الفنية وذيوع صيته الأدبى فى إنجلترا وأمريكا، وتمثلت أولى مساعدات باوند له فى تقديمه روايته «صورة للفنان فى شبابه إلى مجلة Egoist» حيث نشرتها المجلة بين عامى ١٩١٤ و١٩١٥م. وظهرت طبعتها الكاملة بعد ذلك سنة ١٩١٦م، وبتأثير باوند رحل جويس=

A Portrait of the Artist نادرًا ما يقوم النقاد عند شـرحهما وتفسيرهمـا باختصار بسيط لأسلوب المؤلف نفسه الذى كتبـهما به، لسبب بسـيط هو أنه يبدو أن ليس ثمة حاجة كبيرة إلى إعادة صياغتهمـا والتعبير عن معانيهما بعبارات أخرى، فلكل من هذين العملين نمطـه الخاص من التعقـيد، لكن نادرًا ما يصل إلى حـد الإبهام والاستغلاق.

ومن جهة أخرى فمن الواضح تمامًا أن إعادة صياغة روايتيه يوليسيس Ulys-ses وفينيـجانزويك Finnegans Wake» بصورة مختصـرة خطوة ضرورية للعملية النقدية كلها، لكن حينما يصبح النقد إعادة صياغة للعمل الأدبى فحسب، وحينما تكون الصورة الأخرى المختـصرة للعمل مقبولة، ولو بطريقـة لا شعورية، بحيث

= عن تريستـا - مقره شبه الدائم - سنة ١٩٢٠م متجهًـا إلى باريس حيث كان باونـد يقيم فيـها في ذلك الوقت. ومع أنه كان يعـتزم فى أول الأمر أن يقيم فـيها أسبوعًـا فإنها أصبـحت المقر الرئيسى لإقامـته على امتداد الـعشرين عامًـا التالية. وفى باريس التقى جـويس - عن طريق باوند- بمعظم كتاب فـرنسا فى ذلك الوقت، وفيها أيضًا التقى بإليوت وزوجته، وربطت بينهما الصداقة.

ومن الظواهر البـارزة فى حياة جـويس مرض عـينيه الذى كـان يعاوده بين الحين والآخر حـين بلغ عدد العمليات الجراحية التى اجريت لهما تسع عـمليات، وبالطبع كان لهذا المرض أثره إذ ضعفت قوة الإبصار عنده بدرجة شديدة.

وقد استمد جويس نظريته الفنية من مـصدرين أساسيين هما أرسطو وتوماس الأكويني. وترتبط مكانته الأدبية بين أدباء القرن العشـرين بروايته الضخمة ذات الأسلوب الغريب «يوليسيس» التي أنفـق فى كتابتها حوالـى سبع سنوات، مـا بين ١٩١٤م إلى ١٩٢١م تقريبًا. وظهرت أولى طبـعاتهـا فى أصلها الإنجليـزى بباريس فى فـبراير سنة ١٩٢٢م، وراح عشـاق القراءة يقومـون بتهريبـها بشتى الوسـائل إلى البلاد التي لم يسمح بنشـرها فيهـا، وبعد أن فرغ جويس من هـذا العمل راح يخطط لرواية أخرى تماثل «يوليـسيس» فى غموضهـا وتعقد أسلوبها، وهى رواية «فينجـانزويك» التى استمر فى كتابتـها زهاء سبعة عشـر عامًا. وقد صدرت بعض أجزائها فى عدد من المجلات الباريسية فى العشرينيات، ثم صدرت كاملة سنة ١٩٣٩م. أما مجمـوعة قصصه القصـيرة «أهل دبلن» فقد انتهى من كـتابتها منذ عام ١٩٠٥م لكنهـا لم تنشر إلا فى عام ١٩١٤م، وهى تضم خمس عشـرة قصة، من بينها قصة «الموتى» التـى تناولها المؤلـف فى هذا الفصل. وإلى جانب الأعمال الروائية والقصصية لجويس هناك مسرحية وحيدة له بعنوان «المنفيون Exiles» صدرت سنة ١٩١٨م.

وينبغى أن ننوه هنا بالدراسـة القيمـة التى قام بها الدكتـور طه محمـود طه عن جيمس جويس وأعـماله الفنية وأسماها «موسوعة جيـمس جويس» والتى صدرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩٧٥م، فهى بحق أول دراسة وافية باللغة العربية عن أديب أيرلندا العظيم.

يستـعاض بها عن المـعنى المجسد فى التـقديم الشكلي، فإن الـعمل الأدبى يكون عرضة للتشويه، وقد أوضح كلينث بروكس هذه المـشكلة بالنسبة لنقد الشعر، منذ أكثر من عـشرين عامًا فى مـقالته المشهورة الآن عن هذا المـوضوع، وهى «هرطقة التفسير The Heresy of the Paraphrase» . ولعل من المناسب القول بأن المشكلة بالنسبـة لنقد القصـة تنشأ مع جويس؛ لأن هذه «السيـادة الكاملة للشكل الأدبي» تعطينا قصة فى غاية التـعقيد والغموض، ومما يثيـر الانتباه أيضًا أن هذه المشكلات نفسهـا التى واجهت النقد الشكلى للشعـر ثارت كذلك حينما امـتد هذا النقد إلى القـصة، وقد ردد كـل من كلينث بروكس، وبرنارد بنسـتوك Bernard Benstock نفس الاتهام النقدي؛ ولنفـس الأسباب التى يرتكز عليها، فكلاهمـا يتحدث عن اكتمال نوع من المعنى تجسده الأشكال الأدبية.

وقد ذكر بنستوك فى العرض الذى قدم فيه تفسيرًا لرواية فينجانزويك:

إن المتاح الآن للقارئ العـادى والقارئ المتخصص هو «مفـتاح رئيسي» Key Sceleton وإحصـاء» و«قراءة لفينجانـزويك» و «معجم مفـهرس » concordance (وسيظهـر «المعجم قـريبًا)، هذا بالإضـافة إلى دراسات مطولة فى حـجم الكتب للإشارات الأدبية، والمعانى الدينية، والأغاني، والبناء والموضوع» فى الرواية. ومع وفرة المقالات التى ظهرت فى مجـلات متخصصة والتفسيـرات الكثيرة التى كتبت فى مجلات شـعبية. . . فإن كثـيرًا من الأسئلة المهمة (بما فيـها ذلك السؤال الذى يلح على ذهن أبسط القـراء العـاديين بصفـة خاصـة وهو: لكن ما الذى يحـدث بالضبط؟) تظل بغير جواب.

ومن الممكن أن يظل السـؤال الأساسى فعـلاً بغير جـواب. وقد ادعى وليم يورك تندال أن فينيجانزويك هى فينيجانزويك، أما بالنسبة لى فإننى مقتنع بأن ندع الرواية تمضى فى هذا السبيل، ومن ثم، ففيـما يبدو أنه دورة تنبؤية بالأحداث فى تاريخ النقد يردد بنستوك صدى الاتهام الذى ذهب إليه بروكس فى مقالته «هرطقة التفسير» إذ يقول:

هنا فى الصميم نجد أن القارئ المستوعب هو الذى يطلب، على وجه يثير، إعادة صياغة فينجانزويك. وبالقدر نفسه من الإشفاق نلاحظ أن كثيراً من النقاد والمعلقين يبدون استعداداً لتقديم نوع ما من ترجمة حرفية «Pony» وحينما نشرت نسخة مشوهة لرواية يوليسيس[1]، فى الولايات المتحدة سنة ١٩٢٧م تجمع مائة وسبعة من الشخصيات الأدبية الدولية البارزة ليعلنوا احتجاجهم بشدة. وربما يجتمع الآن مثل هذا الجمع ليشهد فى الحال، ودائمًا بأن العمل الأدبى لا يمكن أن تُعاد صياغته؛ لأن إعادة الصياغة منهج لاختصار العمل إلى شيء آخر، وفى حالة فينجانزويك، فإن إعادة صياغتها تكشف عن أنها اختصار يحيله إلى شيئًا سخيفًا لا يقبله العقل.

والمنهج الوحيد الجدير بالاهتمام فى تفسير هذه الرواية إنما يكون بالزيادة لا بالنقصان.

ويعلن بنستوك أسفه، مثل بروكس؛ لأن الافتراض الضمنى الذى يبدو أنه يشكل الأساس لسؤال «القراء العاديين» هو أن إعادة صياغة العمل الأدبى بمثابة تمثيل كاف له، أو حتى مساو له فى المعنى. وأنا أورد تعليقات بنستوك العنيفة على

(١) تصدت السلطات الأمريكية لنشر رواية «يوليسيس» فى الولايات المتحدة بعد أن أتم جويس كتابتها بحجة أنها من الأدب المكشوف، وأنها تروج للفحش والرذيلة، وبلغ من تصديها لهذه الرواية أن سلطات نيويورك صادرت مجلة «Little Review» لنشرها بعض أجزاء منها. كذلك صادرت سلطات البريد فى الولايات المتحدة خمسمائة نسخة من الطبعة الثانية للرواية التى صدرت فى أكتوبر سنة ١٩٢٢م وأحرقتها. ولم يختلف الموقف عن ذلك فى إنجلترا ففى يناير سنة ١٩٢٣م صدرت طبعة ثالثة من خمسمائة نسخة صادرت منها سلطات البريد ٤٩٩ نسخة.

والكاتب هنا يشير إلى ما قام به أحد الناشرين الأمريكيين من نشر هذه الرواية مسلسلة فى مجلة «Tow Worlds» بعد حذف الأجزاء التى اعترض عليها الرقيب، وبعد اختصار بعض فصولها دون إذن من جويش أو الناشرة الفرنسية، وقد بدأ فى نشرها فى يوليو سنة ١٩٢٦م بذلت عدة محاولات لوقف هذا النشر الذى يضر بمصالح جويس المادية وبالقصة ذاتها كعمل أدبى متكامل. ومن بين هذه المحاولات البيان الذى وقعه ١٦٧ أديبًا وناقداً ومفكراً (من بينهم ١٠ من الإيرلنديين) ووزعوه على الصحف، ويتضمن استنكاراً لهذا العمل، ومطالبة بوقف النشر. وقد صدر ذلك البيان فى ٢ من فبراير سنة ١٩٢٧م. ومع ذلك لم يتوقف النشر إلا فى يوليو سنة ١٩٢٧م بعد أن نشر أربعة عشر فصلاً من الرواية. انظر: موسوعة جيمس جويس، ص ٩٦ - ١٠١ .

الموضــوع؛ لأنها ترتكــز على مبــدأ من المبــادئ الأساســية التى يــؤمن بها النقــاد الشكليون، وهو أن العــمل الفنى يشكل تعقيــدًا فى المعنى، لا يمكن أن يُصاغ فى عبارات نثرية نظرية Conceptual.

ومع ذلك يجب ألا نتعجل فى صرف النـظر عن السؤال الذى يوجهه أبسط القراء العاديين وهو: لكن ما الذى يحــدث بالضبط؟ فمن الممكن أن يكون صرف النظر عنه مفــهومًا، إذا فهم الســؤال بالمعنى الذى يقصده بنستــوك وهو أن السائل يطلب تقديمًا نظريًــا سهلاً لما يعتــقد - سذاجــة - أنه يحل محل ما هو مــقدم فى العمل. وعلى مستوى آخر، ومع ســائل متمرس، وليس سائلاً عاديًا، ولكن هذا السائل المتــمرس واين بوث Wayne Booth فإن السؤال لا يمكن أن يــطرح جانبًا بالقول بأن فينيجانزويك هى عن فينيجانزويك. ولا يسأل بوث عن فينيجانزويك، أو حتى عن يوليسـيس فقط، بل عن صورة الفنان أيضًا إذ يقول: «باستثناء ما يظهر أحــيانًا من شجــاعة مصطنعــة، فإن أحدًا لا يستــطيع أن يدعى بأن جويس واضح، فمع كل المفــاتيح الأساسية، والكــتب التى ألفت لإرشاد الدراسين، هناك فرضية لم تحسم بعد، وهى أن عمليه الأخيرين يوليسيس، وفينيجانزويك لا يمكن قراءتهما، وإنما يمكن أن يدرسا فقط» ٢ . ومرة أخرى:

إنه لشيء رائع أن نعرف أن ســتيفن Stephen فــى يوليـسيس يحل مــحل تليماخوس Telmachcus بطريقة ما، وأن بلوم يمثل أباه الضال بوليسيس[١] ،

(١) يشير الكاتب إلى أحد التفسيرات التى فسر بها النقاد رواية «يوليسيس» وحازت كثيرًا من الرضا والقبول. ويقوم هذا التفسير على أن رواية يوليسيس لجويس معارضة روائية للمحمة «الأوديسا» عند هوميروس، وأن جويس أراد من قصته أن تكون ملحـمة تصور عصره تصويرًا ساخرًا، فإذا كان الشـاعر اليونانى هوميروس يصور فى الأوديســا بطولة الزمن الماضى فإن جويس يصــور فى ملحمتــه انحلال العصـر الحديث وتفككه. «فيوبولدبلوم» يناقض «يوليسيس» مناقضة تامة، فهو سالب فى نظرته للحياة، يسكت على علاقات زوجته المشينة على عكـس «يوليـسيس» بطل هومـيـروس. و«مـولى بلوم» عند جـويس تناقض «بـنيلوب» عند هومـيـروس، فهى الزوجـة التى تسـتمرئ الخـيانة، وليـست هكذا «بنيلوب» رمـز الزوجة الوفـية الشـريفة. و«وديدالوس» هو «تلمياخـوس» بن «يوليسيس» بعد أن فـقد أمه ممثلة فى أمه ووطنه والكنيـسة التى ينتمى إليها. وتمتد المقارنة حيث نجد أن «بلوم» يرى فى «ديدالوس» ابنه المتوفى، وذلك عند لقائهما، و«ديدالوس» يصور ثورة جويس نفسه على بلاده وخنوعها لإنجلترا، وثورته على الكنيسة الكاثوليكية...إلخ.

لكنه قد يكون مفيدًا أيضًا أن نعرف ما إذا كان العمل هزليًا مضحكًا أو مأساويًا محزنًا، أو كان مزيجًا منهما معًا، حيث تتهاوى العناصر الفاصلة بينهما. هل يمكن أن يُقال: إن قارئين قرءا نفس العمل، إذا كان أحدهما يعتقد أنه ينتهى نهاية إيجابية، ويرى الآخر أنه ينتهى نهاية متشائمة؟ ٣ .

إن سؤال بوث سؤال مهم بالنسبة للنقد، وأعتقد أن الناقد الشكلى سيجيب عنه باحتمالين فقط: الاحتمال الأول أما أن يكون العمل الأدبى غير كامل؛ ومن ثم يكون فاشلاً كعمل فني، أو يكون النقد غير كامل وقد عجز عن أن يقدم قراءة حساسة للعمل بشكل كاف، تبرز جوهره المنطقى وتدعمه!

وإذا كان الإخفاق يكمن فى فن جويس فإنه بالضرورة سيكون النتيجة المباشرة لإخفاق الفنان فى أن يجسد عمله تفسيرًا للتجارب التى يقدمها، وقد أصاب ت. م. جرين صميم الموضوع تمامًا حين كتب يقول: «إن العمل الفنى يعبر عن تفسير الفنان للموضوع الذى يقدم»٤ . والكلمة المكتوبة بحروف مائلة [*يقصد كلمة تفسير Interpretaion*] إنما هى من صنعه وليست مني. وبالنسبة للناقد الشكلى فإن التقديم الفنى للتجربة، الذى لا يجسد فى الوقت نفسه حكمًا فنيًا يعد تقديمًا ناقصًا بوصفه عملاً فنيًا، أى أن مجرد التنظيم الشكلى للموضوع دون تفسير، مهما يكن مجسدًا بدقة، يعد فى أحسن الأحوال تقديمًا جماليًا aesthetic، وليس فنيًا artistic. وهناك احتمال آخر جال بذهن بوث لكنه رفضه، ويتمثل فى أن المحاكاة الناجحة لغموض التجربة التى يقدمها جويس فى كتابه استتبعت بالضرورة أن يكون الكتاب غامضًا؛ فالواقع أنه ليس من قبيل التفسير القول بأن جويس نجح فى محاكاة الحياة بصورة جيدة لدرجة أن كتبه التى تقدم شبيهًا لهذه الحياة تبدو فى جملتها غامضة، كما تبدو فى جملتها قابلة لأى تفسير يرغب القارئ فى أن يُحمله لها٥ . ويجب على الإنسان أن يتفق مع بوث فى رأيه: فتقديم تجربة إنسانية بوصفها شيئًا «غامضًا» يجب أن لا تكون تقديمًا لكتاب غامض؛ لأن تقديم الحياة كشيء غامض هو فى الواقع تفسير، وإذا كان التفسير لفنان وجب أن يكون متضمنًا فى العمل بوصفه حكمه الفنى المجسد.

وكما يقـول كانت Kant: «يجب أن يظهر الامتـزاج والتوافق بين الملكتين المدركـتين: الإحسـاس Sensibility والعـقل Understanding اللـتين لا يمـكن الاستغناء بإحـداهما عن الأخرى، بل لا يمكن مع هذا أن تتحدا اتحـادًا جيدًا دون إكراه أو تحيز لإحداهما ضد الأخـرى. يجب أن يظهر هذا الامتزاج والتوافق بغير تعمد، كما يجب أن ينجما عنهما، وإلا فإنه لا يكون فنًا جميلا»٦ .

ومن جهة أخـرى، إذا كان الإخفاق يكمن فى قراءة الـناقد للعمل الأدبي، فيجب أن يعزى حينئذ إلى الطريقة التى تنقـد بها أعمال جويس واتهام العمل بأنه مبهم، أو غـامض لا يسوغ عجز الناقـد عن تقديم قراءة تدرك قيـمة ذلك العمل الذى تأكد لدى القـراء بعامة أنه واحد من الأعـمال العظيمة فى عـصره، وليست هذه هى المرة الأولى التى يتلكأ فيها النقـد خلف القراء ذوى الحس الأدبي، فقصة موبى دك Moby Dick اعتبرت ذات قيمة لوصفها طريقة صيد الحيتان من البحار، لكنها لم تعد عملاً عظيمًا إلا بعد حـوالى ستين عامًا من نشرها، وبالمثل فإن قصة هوكلبرى فن Huckleberry Finn التى يندر أن تكون عملاً غامضًا بالنسبة للقراء المحدثين كانت مع ذلك تقرأ على أنها قصة مغامرة أطفال، إلا أنها لم تكن رقيقة؛ ومن ثم حيل بينها وبين فصـول الدراسة، وقصيدة الأرض الخـراب The Waste Land، للشاعر ت. س. إليوت قدمها إليّ أولاً ذلك الناقد المخيف، معلم الأدب على أنها قـصيدة تنتمى إلى المذهب الـطبيعي، وأنها فى جـملتها وصف متـشائم لإنسان العصر الحديث، ولم تتغيـر النظرة إليها إلا أخيراً بقراءة كلينث بروكس لها قراءة حساسـة متماسكة، فتكشفت عن قـصيدة دينية فى جوهرها، وأنهـا متفائلة غاية التفاؤل فى تقديمها للإنـسان. إن تعريف النقد عند الناقد الشكلي، هو الوعى الذى يعقب تذوق العمل الأدبى والخـبرة به، ومن جهة أخرى فإن الحكم بالـقيمة هو استـجابة، بالدرجة الأولى، يعـبر عنها بوضـوح بعد ذلك فى النقـد، لكنها استـجابة تنتمى إلى جمـيع القراء ذوى الحس الأدبي، وقد تأكـد لدى قراء نصف قرن أن يوليسيس يمكن أن تتحمل الانتظار من أجل الوعى بها الذى هو نقد؛ لأن مهمة الناقد أيضًا مسئولية، ويمكنه فقط أن يهتدى بنصيحة فوكنر التى وجهها لأحد الطلاب فى فرجينيا حين سأله عن روايته الصوت والغضب قائلاً: «لكن يا مستر

فوكنز ماذا أفعل إذا كنت قد قرأ الصوت والغضب للمرة الثانية، ومع ذلك لم أفهمها؟ فأجابه فوكنز بقوله: «اقرأها مرة أخرى، ثم اقرأها مرة أخرى».

لكن أكثر الأسئلة إدانة لفن جويس أو لقراءة النقد الحديث له تلك التى وجهها بوث بتفصيل محدد غاية التحديد، حول أقدم رواية كتبها جويس، والمشكلة مرة أخرى مشكلة إدراك، مشكلة البصر بالمعنى الشامل للعمل الأدبي، وبلغة رانسوم، هي مشكلة «الجوهر المنطقى iogical core» للعمل، وسأورد كلام بوث وإن كان مطولاً بعض الشيء.

إنه من الأجدى أن ننظر بدقة إلى أقدم أعمال جويس التى يظن أن المفتاح الرئيسى ليس ضروريًا لها، وهى رواية صورة الفنان شابًا[1] A poratait of the Artist as a Young Man (١٩١٦م) بدلاً من الجرى وراء تلك الأسئلة العامة

---

(١) بنى جويس هذه القصة على قصة أخرى أشبه ما تكون بسيرة ذاتية كان قد كتبها فى السنوات الأولى من القرن العشرين، وراح يسجل فيها أحداث حياته تسجيلاً وافيًا دقائقها وتفصيلاتها، ويعرى أحاسيسه ومشاعره تعرية صريحة، لكنه لم يقدم ذلك بأسلوب مباشر، وإنما اتخذ من شخصية ستيفن ديدالوس بطلاً لقصته، وأسماه «ستيفن بطلاً Stephen Hero» ولما أخفقت محاولاته فى نشرها قام بإلقائها فى نار المدفأة، لكن زوجته استطاعت أن تنقذ جزءاً كبيراً منها بعد أن احترقت يدها، ويبلغ هذا الجزء أربعمائة صفحة. وقد عكف جويس على هذه القصة، فهذبها وشذبها وأجرى قلمه فيها بالتنقيح والتنسيق حتى غدت خلقًا أدبيًا مختلفًا تمامًا عن الأصل الذى انبثق منه، وأطلق عليه اسم «صورة الفنان شابًا» وهو يرسم فيها صورة للسنوات التى شكلت حياة ستيفن - جويس- الفنان الشاب وتجاربه التى عاناها فى سبيل تأكيد ذاته الفنية، وذلك بدءاً من أيام الطفولة وحتى اللحظة التى ينفى البطل فيها نفسه، ويعزلها عن المجتمع والكنيسة والأمل والوطن، ويتضرع إلى البطل الأسطورى الذى يحمل اسمه لكى يعينه ويسدد خطاه، ويعرض جويس فى هذه القصة لنظرية ستيفن فى الفن ومنابعها، التى هى فى الواقع نظريته هو. وهو يقدم ذلك كله بمناقشات عقلية رصينة وبلاغة يقف فيها موقف المتحدي.

وتتألف القصة من خمسة فصول ويتدرج أسلوبها عبر هذه الفصول من السهولة إلى التعقيد بحيث يصل إلى ذروة التعقيد والغموض فى الفصل الخامس والأخير «ويزخر فن جويس فيها بتداعى المعانى والتطابق والتناظر، كما يلجأ إلى التلميح والاستبطان لكشف الشخوص. وتبسط القصة ذاتها عن طريق المناجاة والمونولوج والتأمل».

ومما يذكر أن الجزء المخطوط من «ستيفن بطلاً» والذى أنقذته زوجة جويس من النار تم نشره عام ١٩٤٤م بعد وفاة جويس بثلاث سنوات. انظر: دراسة وافية لهذا الموضوع فى الجزء الخاص به من كتاب الدكتور طه محمود طه «موسوعة جيمس جويس»، ص ١٥٩-٢٠٩.

حول أعماله المتأخرة المعترف بصعوبتها. إن كل واحد، حتى الآن، يبدو أنه يوافق على أن هذه الرواية تحفة فى الأسلوب الحديث، وربما نستطيع أن نقبل ذلك على علاته- والواقع أننا نقبلها بوصفها عملاً عظيمًا بلا ريب من أى وجهة نظر- ولا نزال نشعر قليلاً بالحرية فى أن نطرح قليلاً من الأسئلة التى تخلو من التوقير.

يقوم البناء فى هذا العمل «الذى ليس له مؤلف» على نمو غلام حساس حتى سن الشباب، وأطوار هذا النمو مكونة، كما هو واضح، بعناية فائقة، فكل فصل من الفصول الأربعة الأولى ينهى مرحلة من حياة ستيفن بما أسماه جويس، فى المخطوطة الأولى لهذا العمل، لحظة الاستنارة أو الكشف epiphany: وهو إيحاء خاص بالواقع الباطنى للتجربة، الذى اقترن بنشوة عظيمة، كما فى التجربة الدينية الصوفية. ويعقب كل فصل افتتاح بفقرة جديدة عن شيء ممل جدًا إلى حد يبعث على الاكتئاب.

ومن الواضح الآن أن فيها إعدادًا بنائيًا واعيًا- لكن لأى شيء؟ هل بهدف التحول والتغير أو لمجرد العودة الدائرية؟ وهل النشوة النهائية انعتاق وخلاص من الملامح الكئيبة للحياة الأيرلندية التى لوثت التجارب الأولى، أو أنها هى التحول الخامس فى دورة لا تنتهي؟ وفى أى من الحالتين هل تكون النظرة إلى ستيفن دائمًا بنفس الجدية الرهيبة التى كان ينظر هو بها إلى نفسه؟ وهل هى التى بلغت به مبلغ النضج الفني؟ إن الفتى ما أن يرحل عن أيرلندا إلى المنفى حتى «يواجه واقع التجربة للمرة المليون فيعمل فى دكان حداد» بروحه، وهى «الضمير الذى لم يخلق» فى جنسه، فهل نأخذ هذا، على نحو ما ذهب إليه هارى ليفن Hary Levin من أنها صورة جادة كاملة لديوالوس الفنان، وهو يتوسل إلى سميه (ديدالوس Daedalus) «بأن يكون عونًا له فى الحاضر والمستقبل»؟ أو هل الأسلوب المسهب، كما يقول لنا مارك شورر Mark Shorer من أن إشارة جويس إلى أن الشاب إيكاروس يطير بالقرب من الشمس، ومع أسلوب ستيفن الحاسم المرقوم «المسرف فى استرساله العاطفي»- هل هذا الأسلوب هو الطبيعة الخادعة للطموح الشامل»؟ إن الفتى يأخذ نفسه ورحلته الجوية بجدية رهيبة، فهل ينبغى أن نأخذها كذلك؟

لكى نرى الصعوبات بوضوح علينا أن نتأمل ثلاث حكايات حاسمة؛ وكلها من الفصل الأخير، وهي: رفضه لمنصب الكاهن، وكشفه عما يأخذه من فلسفة الجمال عند توماس الإكويني، ونظمه الشعر.

هل رفضه لمنصب الكاهن انتصار؟ هل هو عمل تراجيدي، أو مجرد كوميديا من الأخطاء؟ يبدو أن معظم القراء، حتى أولئك الذين يتبعون الاتجاه الجديد فى قراءة ستيفن بسخرية، يقرءونه على أنه انتصار، أى أن الفنان قد خلص نفسه من إحدى السلاسل التى تقيده، وعند كارولاين جوردون Caroline Gordon أن هذه قراءة خاطئة بصورة خطيرة، فهى تقول: «أظن أن صورة الفنان لجويس قد أخطأ جيل كامل فى قراءتها»، وترى أن هذا الرفض «صورة للنفس التى أدينت بالإثم مرة وحبست إلى الأبد متلبسة بالرؤية المسبقة والمعرفة المسبقة بخطيئتها»، وتستدل على ذلك بسقوط إيكاروس، ووصف ستيفن لكرانلى Cranly بأنه لا يخشى الوقوع فى الخطأ «حتى الخطأ الكبير، الخطأ طول الحياة، وربما إلى الأبد». حسنًا، وأى صورة نختار إذن، أهى صورة النفس الفنية التى تقابل بنجاح لتحقيق حريتها الضرورية، أو هى صورة طفل الله الذى يختار، مثل لوسيفير Lucifer، خطيئته الخاصة به؟ لم يستطع الكتابان أن يمضيا إلى أبعد من الأمرين اللذين نتصورهما نحن هنا. ولعل لب الموضوع يكفى عن مجرد التشويق لإنقاذ الكتاب بوصفه عملاً عظيمًا للإحساس، لكن ما لم نكن مستعدين لأن نرتد إلى ثرثرة الطفل وكلامه الذى يفتقد وضوح المعنى وترابطه، ويتعذر معه الاتصال إلى حد ما، فإننا لا نستطيع أن نعتقد بأنه كلتا الصورتين: صورة السجين الذى تحرر، وصورة النفس التى تضع نفسها فى القيود.

بل إن لدى النقاد صعوبة أكثر من ذلك فى نظرية الجمال عند ستيفن التى تطورت فى الظاهر عن نظرية توماس الإكويني. هل الكتاب نفسه كما يقول جرانت ردفورد Crant Redford: «تحقيق لأمر فني، ومنهج أعلنته الشخصية الرئيسية» فيتحقق بذلك لجويس «الكمال، والتوافق، والتألق» التى مجدها ستيفن فى نظريته؟ أو هل هو صورة ساخرة لفلسفة ستيفن الجمالية غير الناضجة كما

يقول الأب نون Father Noon؟. لقد أراد جويس أن يجعل ستيفن قادرًا بأحاديثه وعباراته - كما يذكر الأب نون- : «على أن يشد الانتباه إلى اهتماماته الأدبية ذات الدربة العالية، وهو يبتعد عن فلسفة توماس الإكوينى الجمالية، ويرقب إخفاق ستيفن فى العثور على الدليل الذى يهتدى به فى اتجاهه نحو الموضوعية الماثلة فى الرواية الدرامية، وإذا كان كثير من النقاد يأخذون عبارة جويس عن «مقارنة الفنان بالله God فى الخلق» على ظاهرها، فإن الأب نون يراها «ذروة التطور الساخر للذوق الجمالى عند ديدالوس».

وأخيرًا: ماذا عن القصيدة الرائعة الثنائية القافية؟ هل قصد جويس بها أن تكون علامة جادة على براعة ستيفن الفنية، وعلامة على نضجه الحقيقى المبكر، لكن بلغة طنانة مضحكة، أو قصد بها شيئًا آخر تمامًا؟

ألستُ مَعنِيًّ بالطرق العاشقة الولهانة؟

بإغراء ساروفيم الهابط إليك؟

لا تقل أكثر من ذلك عن الأيام الساحرة

جعلت عيناك قلب الرجل يشتعل

وكان لديك هوى إليه

ألست معنيً بالطرق العاشقة الولهانة؟

من الصعب أن يلزم أى إنسان نفسه بشيء حول طبيعة هذه القصيدة. هل نسخر من استيفن أو نشفق عليه فى شوقه المعذب؟

هل نعجب بمهارته الفنية أو نهزأ بتصوره؟ أو هل نقول فقط: «يا لها من بصيرة نافذة إلى نمط من القصيد كتبه مراهق فى الحب لو أنه كان ميالاً إليه من الناحية الفنية؟». لقد قيل: إن القصيدة «طوقته كسحاب أبيض صاف، طوقته كماء ذى حياة سائلة: أى أن رموز عنصر الغموض قد طفت على ذهنه، وصارت مثل سحاب ذى ضباب أو مثل المياه الدائرة فى فراغ الحروف السائلة من الكلام»، وإذا

كنا نتذكر عبارة جان بول Jean Paul عن أن «السخرية الرومانتيكية» ينابيع حارة (حمامات) من العاطفة، يعقبها وابل من الماء البارد، فإننا نستطيع فقط أن نسأل هنا عن الأداة التى نفتح بها هذه الينابيع، وهل نصاب بالدوار أو نضحك؟٧

وسواء أكان ما انتهى إليه واين بوث من «أننا لا نستطيع أن نتجنب النتيجة التى مؤداها أن الكتاب نفسه لا يخلو من قصور بغض النظر عن ميزاته العظيمة»٨ صحيحًا، أم غير صحيح، فإن مسئولية الناقد فى كلتا الحالتين أن يضع القارئ على الطريق الصحيح، بأن يوضح «الجوهر المنطقي» للعمل، وهذا ما يجعله صالحًا للقارئ. فإذا ثبت لنا أن هذه الأعمال لجويس إنما هى تقديمات فنية ناجحة فإن العنصر الإدراكى الموجود بالضرورة فى كل تقديم يجب أن يكون محدودًا بوضوح لدى الناقد، فتلك هى «وظيفة الناقد فى العمل» كما يقول ر. ب. بلاكمور، وأعتقد أن واين بوث قد أثار قضية خطيرة للغاية فى نقد جويس.

وفيما يتصل بالناقد الشكلى فإن الإجابة عن أسئلة بوث يجب أن تأتى من القراءة الفاحصة لـ «نسيج» العمل. وقد قصد رانسوم أساسًا بمصطلح التقديمات المادية للقصيدة الصورة بأوسع معنى لها؛ من حيث إنها وحدة التجسيد المادى الأساسية فى القصيدة، وكما سبقت الإشارة فإن الشكل فى القصة يماثل الشكل فى القصيدة، لكن وحدة النسيج الأساسية هنا هى المشهد الذى يعمل من الناحية الأنطولوجية بنفس الطريقة التى تعمل بها الصورة فى القصيدة، أى أنه تقديم مجسم للمعنى، وأعتقد أن المقابلة (بين الفنين) يمكن أن تستمر إلى مدى أبعد، فكما أن القصيدة نفسها ينظر إليها فى النهاية على أنها صورة واحدة كاملة، أى تقديم مجسم واحد، كذلك يمكن النظر إلى العمل القصصى على أنه تقديم مجسم واحد مكون من حكايات episodes هى بالتالى مؤلفة من مشاهد، وأقصد بالإشارة إلى مصطلح «episodes» تلك الوحدة من المعنى الدرامى الدال، التى قد يتم التعبير عنها بحدث أو موقف أو فعل أو علاقة بين شخصيات، أو تجسيد موضوعى objecti fication للحالة العقلية التى تكون عند إحدى الشخصيات،

وهذه الوحدة ملتحمة بالعمل ككل، إلا أنه من الممكن تميـيزها كوحدة مستقلة فى المعنى التقديمي. وفيما أعتقد فإن التحليل الشكلى للقصة يستلزم إدراكًا واعيًا بتلك الأجزاء المبنية التى تسهم فى التقديم المبـاشر للعمل وبنائه الدرامي. ولعل الهرطقة الحقيـقية فى قراءة القـصة، تكمن فى الاعتقـاد، على الرغم من كل شيء، بأنها قراءة لنثر، وقد قال أستـاذ سابق لى أمام الطلاب فى قاعة الدرس: «إننى لا أرى سببًا لما تعانون من قلق شديد فى قـراءة الأدب، إنه مجرد لغة إنجليزية». وقد كان هذا الأستاذ مخطئًا بالطبع، كما كان الطلاب معذورين فى قلقهم؛ لأن ما يُقرأ فى مشهد قـصصى أكثر شبهًا بما يرى فى صـورة ملونة بالزيت منه بما يدرك من فقرة فى نص نثري، ومعاناة التجربة فى الرواية أقرب، من الناحـية الأنطولوجية، فيما أظن، إلى سماع التقديم الموسيقى منها إلى قراءة كتاب من النثر يدور حول مفاهيم الأشياء، وأخـيرًا فعند الناقد الشكلى أن كل تقديم مـجسم يجب أن ينظر إليه فى ضوء وظيفته فى الصورة الواحدة التى هى عبارة عن العمل.

ومع هذا فإن اتهـام واين بوث لرواية جويس «صورة الفنان» بالإخـفاق هو نفسه ضرب من الإخفاق، فى النقد - فى قراءة المعنى من خلال الشكل الذى تمثله الرواية. أما فى قصـة جويس «الموتى» فإن مشكلة المعنى فى المشـاهد المتعددة التى تتكون منهـا حفلة نساء آل مـوركان Misses Morkan ستكـون بغير شك مـشكلة خطيرة، ومـعرضـة لنفس الاتهام الذى وجـهه بوث إلى «صورة الفـنان». بيد أن الحكاية الأخيـرة من الموتى، وهى يقظة جابرييل Gabriel تؤدى إلى تحديـد معنى الحكايات الأولى، بحـيث نتـقـدم ونواصل السـير بمزيد مـن الثقـة فى تمحـيص التـقديمات الشكليـة، التى تكون الجـزء الأول المطول من العـمل. بل إننا نتقـدم ونواصل السير أيضًا، ونحن مقتنعون بأن جويس دقيق فى أدوات تقديمه الشكلي، فى وسائل الحديث المخـادعة، وغير المباشرة التى تشـكل أسلوبه القصصي، والتى يكمن فيـها المعنى الذى يقـصده، ومن ثم فإن الانشـغال بالشكل إنما هو انشـغال بالمعنى فى الواقع.

. وحينما نقرأ الآن قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت فإننا نعجب كيف نوافق النقاد على أن معناها يتسم بالغموض، فعلى الرغم من أن المتحدث بلسان إليوت يتغير من قسم إلى قسم[1] فإن نغمة السخرية التى يتكلم بها متسقة، ويمكن التعرف عليها دون أن يكون ثمة أدنى ظلال من الشك على المعنى، فقوله: فى «الحشود» التى «تدفقت عبر كوبرى لندن» يوضحها تعبير مباشر هو: «هذا العدد الضخم، ما كنت أظن أن الموت قد طوى هذا العدد الضخم»، فإذا أضفنا إلى هذا التأكيد الذى يظهره المتحدث بلسان إليوت- المعانى التى توحى بها الإشارة الضمنية إلى جحيم دانتى Dante's Inferno[2] فإن المعنى يصبح مباشراً إلى حد بعيد، كما يكون تعليميًا على وجه التقريب. وفى مقابل الستارة الخلفية لهذه التقديمات المباشرة ليست هناك مشكلة فى قراءة قسم مثل «لعبة الشطرنج The Came of Chess» الذى نرى فيه تعبيراً بسيطًا لامرأتين من الطبقة الشعبية فى لندن التقتا فى إحدى الحانات، فدار حديثهما عن شئون الحياة اليومية[3] ، فهذا الحديث أيضًا تعبير عن العقم الروحى الذى حل بأرض الموتى عند إليوت.

---

(١) قصيدة «الأرض الخراب» مقسمة إلى خمسة أقسام: القسم الأول بعنوان «دفن الموتى» والثانى «لعبة الشطرنج»، والثالث «العظة النارية»، والرابع «الموت بالماء»، والخامس «ما قاله الرعد». وفى كل قسم من هذه الأقسام يقدم إليوت عدداً هائلاً من الصور والرموز والإشارات إلى الحضارات والديانات القديمة والأساطير وبعض الأعمال الأدبية وغيرها، وذلك فى إطار المغزى المعين الذى يعبر عنه القسم، والذى يتكامل بدوره مع بقية الأقسام فى أداء الدلالات العامة للقصيدة.

(٢) الإشارة الضمنية إلى جحيم دانتى تتمثل فى أن السطر الشعرى الذى أورده إليوت فى القسم الأول من قصيدته، فيه تلميح إلى تعبير سبق أن قاله دانتى فى «الجحيم». وهو أحد أجزاء عمله الضخم «الكوميديا الإلهية»، فالجموع الحاشدة التى يشير إليها إليوت تشبه إلى حد كبير ذلك الحشد من الأرواح التى شاهدها دانتى وقال عنها: «إننى ما كنت أفكر أن الموت قد طوى هذا العدد الضخم». انظر: فائق متى: إليوت، ص١٠٦ .

(٣) يشير المؤلف إلى الحوار الشعرى الذى قدمه إليوت فى القسم الثانى من قصيدته، والذى يدور بين سيدتين كانتا تحتسيان الخمر فى إحدى حانات لندن، إذ تخبر إحداهما الأخرى بما قالته لصديقتها ليل «Lil» وكيف أنها نصحتها بحسن لقاء زوجها بعد أن قضى فى الجيش أربع سنوات، وأنها إن لم تفعل ذلك ربما انصرف عنها زوجها إلى غيرها، وهن كثيرات، ولا سيما أنها فقدت أسنانها، وأصبحت فى حكم العجائز «مع أنها لم تتجاوز بعد الحادية والثلاثين من عمرها»... إلخ.

لكن قصة «الموتى» لجويس أكثر حذقًا وبراعة من عمل إليوت، فلا وجود فيها للإحساس الساخر الذى يعلق على الحدث، وليس ثمة إشارة تمنحنا الثقة التى تدل على أننا نسير فى الطريق الصحيح، وجويس يعرض تقديماته دون أن يكون هناك ما يساعد، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، على الإدراك، وأخيرًا فإنى أظن أننا نشعر بأن جويس أكثر نجاحًا فى فنه.

ومن المؤكد أن قصة «الموتى» هى إحدى الروائع الفنية فى أعمال جويس، وأفكارها الرئيسية التى نتعرف عليها فى أعماله المتأخرة عرضت مجسمة فى أسلوب من التقديم، يتسم بمزيد من المباشرة، وهذه الأفكار هي: الموت الروحي، والبعث الروحي، والحرية الروحية للإنسان بوصفها شرطًا ضروريًا للحياة والحب. ومن الحماقة بالنسبة للناقد أيًا كان منهجه النقدى ألا يسلم بأن القراءة الصحيحة لقصة «الموتى» مطلب أساسى واضح لقراءة أعمال جويس المتأخرة. وأود أن أنعم النظر فى بعض المشاهد والحكايات من النصف الأول من القصة الذى قصد منه الإيحاء بالطريقة التى بنى بها جويس معانيه، وحتى وصل إلى ذروة التجسيد فى النصف الثانى منها.

إذا تأملنا الحكاية الافتتاحية فى ضوء مقولة أن العمل كله تقديم واحد كبير، فإننا نلحظ تعارضًا صارخًا بين هذه الحكاية والحكايات التالية: فالحكاية الافتتاحية تقديم موضوعى Objective لعالم الحدث، أى أننا فيه بإزاء الوضع الذى كان عليه العالم فعلاً قبل أن يدخل جابرييل، وما أن يحضر جابرييل حتى تنكمش النظرة الموضوعية، وأحيانًا تغيم وتختفى بردود أفعاله، وأحيانًا أخرى تصبح مشوهة تمامًا بتقديمها من خلال وجهة نظره. وتختلف نغمة المشهد الافتتاحى من الحكاية ذات المشاهد الثلاثة اختلافًا تامًا عن النغمة التى تظهر بعد أن يدخل جابرييل فى مجال الفعل:

لقد كانت للي Lily، ابنة البواب، تجرى بسرعة حتى كلت قدماها، فكلما صحبت أحد المدعوين إلى الحجرة المتواضعة الواقعة خلف المكتب فى الطابق الأرضي، وساعدته على خلع معطفه، دق جرس

الباب مرة أخرى، واضطرت أن تعدو عبر الممر المكشوف، لتصطحب ضيفًا آخر إلى الداخل.

بالنظر إلى ذوق لِلِي البسيط وإسراعها إلى أداء واجب التحية للضيوف، وبالنظر إلى كل من مس كيت Miss Kate ومس جوليا Miss Julia اللتين «كانتا هناك تثرثران، وتضحكان، وتثيران الجلبة والضجيج» فإن الحفلة لا تصل إلى حد وصفها بالجدب الروحي، فعلى الرغم من أنها كانت فيما مضى طقسًا مقدسًا: «وحفلاً خاصًا عظيمًا دائمًا يتمثل فى الرقص السنوى لفتيات آل موركان». فإنها لم تتم بتلك الأحاسيس التى أصبحت فى الوقت نفسه طقسًا عقيمًا من الناحية الروحية. وعلى الرغم من أنه لا يوجد دليل على ذلك فى الحكاية الافتتاحية، فإن الحكايات التالية بعد ذلك ستقدم مجموعة من الأدلة، تعد تعبيرًا فعليًا عن العقم الروحي. والحديث الذى دار على المائدة قبل خطبة جابرييل مباشرة مثال جيد.

كان موضوع الحديث عن فرقة الأوبرا التى كانت تقيم حفلاتها حينئذ فى المسرح الملكى فأثنى مستر بارتل دارسى Mr. Bartell D'Arcy، الشاب ذو البشرة البرونزية والشارب الأنيق، والمغنى الرئيسى فى الفرقة ثناء عظيمًا على آوطأ الأصوات النسائية القائدة للفرقة لكن الآنسة فولونج Miss Furlong رأت أن أسلوب الإخراج سوقى إلى حد ما، وقال فريدى مالينز Freddy Malins إن هناك زعيم قبيلة زنجيًا يغنى فى الفصل الثانى من مسرحية جيتي-The Gaiety Pantomime[1]، وأن صوته من أعذب الأصوات التى سمعها فى حياته.

إن فهم هذا المشهد يعتمد على إدراك أن بارتل دارسى ليس واحدًا من الموتى روحيًا، فهو يتناقض مع جابرييل، من حيث إنه يقدَّم على أنه واحد لا يشعر بأنه مرغم على تقديم نفسه، كما يفعل جابرييل، على سبيل المثال، فى خطبته السنوية، أو كما يفعل مستر براون Mr. Browne فى إصراره على سرد القصص، أو كما تفعل مس فولونج وفريدى مالينز، بردود أفعالهما المتعارضة فى هذا

(١) نوع من المسرحيات الإنجليزية يقدم عن حكاية من حكايات الجن أو عن حكاية متوارثة مع الموسيقى والرقص والتهريج.

المشهد. إنهم بالطبع «موتى» فى القصة، والمغزى هنا هو أنه مع «الموتى» تتبدد كل خصائص العالم الواقعى بردود أفعال ذاتية. وفى هذا المشهد تتلاشى إمكانية الاتصال، عندما يستجيب كل مشارك فى الحفلة فيما عدا بارتل دارسي. (من الممكن أن تكون مارى جين Mary Jane استثناء أيضًا، لكنها ضحية كذلك، وإن كانت ضحية من نوع آخر إنها تذكرنا بماريا كلاي Maria Clay فى «الصلصال»).

وحينما يتطور المشهد يصبح الحديث الدائر حول موضوع المغنين فى الأوبرا وتقييمهم، أقل تعبيراً عن هذا الموضوع، وأقرب إلى أن يكون وسيلة للتعبير عن أحكام تشد الانتباه إلى المتحدث؛ فحديث مستر براون المطول عن تاريخ فرق الأوبرا التى اعتادت أن تأتى إلى دبلن ينتهى إلى حكم يعد - إلى حد ما- تحديًا للجماعة؛ واستجابات المشتركين فى الحديث تجسد فكرة أساسية فى العمل، وهي: أن العجز عن الاحتفال بعالم الواقع الموضوعى يرادف العجز عن الوجود فى الحياة. ويتساءل مستر براون فى النهاية قائلاً: «لماذا لا تقدم فرق الأوبرا الآن الأوبريتات القديمة العظيمة أمثال دينورا Dinorah، ولوكريزيا بورجيا Lucrezia Borgia؟. إن السبب ولاشك أنهم لا يستطيعون العثور على الأصوات التى تغنيها. هذا هو السبب» وبعد ذلك تأتى استجابة موضوعية: «قال مستر بارتل دارسي: حسنًا، إننى أعتقد أنه يوجد الآن من المغنين من يماثل القدماء جودة وروعة». والآن هناك دفاع ذاتى يتمثل فى سؤال مستر براون بتحد: «أين هم؟»، والجواب عن هذا السؤال يمكن التسليم به كواقع موضوعي، ويتمثل فيما قاله مستر بارتل دارسى بحماس: «فى لندن، وباريس، وميلان. وأعتقد أن كاروزو Ca-ruse- على سبيل المثال- لا يقل عن القدماء الذين ذكرتهم إن لم يتفوق عليهم». ومرة أخرى فإن ما هو واقعى فى الموضوع، لكنه يختفى فى استجابة دفاعية، هو قول مستر براون: «قد يكون هذا صحيحًا، لكنى ربما أشك كثيراً فى ذلك، وحينئذ قالت مارى جين التى كانت فى حالة من الغفلة، وليس لها دور فى الواقع فى الحديث الدائر بينهم: «إننى سأبذل أى شيء لكى أسمع كاروزو يغني»، وهنا يكتسى الواقع بالغموض مرة أخرى، بالاستجابة العاطفية.

قـالت العـمـة كـيت Aunt Kate بعـد أن انتـهت مما كـانت تأكله: «أمـا أنا فاسمحوا لى أن أقول: إنه لم يـكن هناك إلا مغنٍ واحد يعجبني، ولكننى أظن أن أى واحد منكم لم يسمع عنه من قبل».

حينئذ سألها بارتل دارسى فى لهجة مهذبة: (من هو يا آنسة موركان؟).

أجابت العمة كيت «كـان اسمه باركنسون Parkinson. وقد سمعـته حينما كـان فى أوج مجـده، وأعتـقد أنه فى ذلـك الوقت كان لديه أنقى صـوت فى الغناء، لم يكن عند إنسان».

وهنا تأتى استجابة بارتل دارسي، وليس فيها رفض لما قيل، وإنما هى ببساطة دافع إلى الموضوعية، فهو يقول: «عجـبًا! إننى لم أسمع عنه من قبل» لكن مستر براون انتهز الفرصة ليسكت دارسي، فقال: «نعم، نعم، الآنسة موركان على حق فيما تقـول، وأذكر أننى سمعت عن باركنسون لكنه كان فى فتـرة زمنية سابقة». . وأخيرًا يأتى آخر أثر لما يمكن أن يكون اتصالاً إنسانيًا- يأتى فياضًا بالعاطفية، وذلك فيما قالته العمة كيت بحـماس: «جميل، صاف، حلو، إنه مغنٍّ إنجليزى عذب». هؤلاء إذا هم «الموتى» ندركهم إدراكًا تامًا، وقـد تم التعبير عنهم تعبيـرًا صحيحًا، على نحو ما تعبر حجـرة الاستقبال الأخرى الشهيرة تعبيـرًا موضوعيًا عن الجدب الروحي: «النسوة يذرعن الحجرة ذهابًا وجيئة / يتحدثن عن ميكالنجلو»(١) .

إن موضوع الموت الروحى يسيطر على القسم الأول من العمل، الذى ينقسم من وجهـة نظر بنائه الأنطولوجى إلى تقديمين كـبيرين: أولهـما الحفلة التى تجـسد موضوع «الموتى»، وثانيهما عـلاقة الزواج بين جابرييل وجريتا Gretta التـى هى بمثابة إحياء لجابرييل.

---

(١) هذان السطران من الشعر من قصيدة لإليوت سبقت الإشارة إليها وهي:
«أغنية الحب لألفريد بروفروك»

"The Love Song of J. Alferd Pruforck"

ونص البيتين بالإنجليزية:

"In the room the women come and go
Talking of Micheleanglo"

وعلى الرغم من أن حكايات القسم الأول التى تركز على جابرييل بخاصة هى التى سيطرت على هذا القسم، فإن ثمة حكاية أخرى، تركز على مستر براون وفريدى مالنز، وتقدم كذلك تنويعات على الفكرة الرئيسية (Theme) وهى فكرة الموت فى الحياة. فمستر براون حينما يأتى إلى هذه الحفلة الخاصة يتحرك توًا ليكون محور الاهتمام، فهو يقود السيدات الثلاث - اللائى تلقين توجيهًا، بأن يقدمنه إلى الضيوف المجتمعين - يقودهن إلى الحجرة الخلفية، وهو يؤدى أداءً دراميًا فيما كان يصب لنفسه بعض الشراب، ولما أصبح ما يقوم به أمرًا ممجوجًا وأظهرت السيدات رفضهن له «تحول فورًا إلى شابين كانا أكثر تقديرًا له»، أى أن اهتمام مستر براون - شأنه شأن فريدى مالنز وشأن جابرييل- لم يكن بالناس، وإنما بما يجعل الناس يهتمون به. وهنا نجد جويس فى تقديمه لدخول فريدى مالنز يقول:

كان يضحك من الأعماق بنغمة ذات صوت على قصة طريفة يقول فيها: إن جابرييل كان يصعد السلم، وفى نفس الوقت كان يدعك عينه اليسرى بظهر يده اليسرى.

حيته العمة جوليا بقولها: «مساء الخير يافريدي».

ثم يلمح فريدى مستر براون، وينتهز هذا اللقاء فرصة لحدث درامى آخر:

كان مستر براون بوجهه الذى ازداد تغضنًا بالمرح قد راح يصب لنفسه كأسًا من الويسكي، على حين انفجر فريدى مالنز ضاحكًا بصوت حاد يشبه الحشرجة قبل أن يصل تمامًا إلى ذروة قصته الطريفة، ثم وضع الكأس التى كانت قد امتلأت ولم يحتس منها شيئًا، وأخذ يدعك عينه اليسرى بظهر يده اليسرى، مرددًا كلمات عبارته الأخيرة من القصة، بقدر ما سمحت له نوبة الضحك التى استغرق فيها.

والمغزى هنا، بالطبع، أن وجه مستر براون الذى «ازداد تغضنًا بالمرح» يماثل المرح الذى لا يمكن ضبطه والسيطرة عليه عند فريدى مالنز، كما يماثل خطبة جابرييل بعد العشاء، فكل منها أعد بعناية، وتوفرت له البراعة الفنية فى توقيته الزمني.

إن التركيز الأساسى للقسم الافتتاحى المطول الذى يؤلف النصف الأول من العمل إنما هو على جابرييل الذى يقدم فى كل موضع، بوصفه شخصًا عاجزًا تمامًا عن الحضور فى أى واقع، بغض النظر عن علاقته الذاتية الخاصة به. أعنى أن جابرييل يقدم كشخص نادرًا ما يرى أو يسمع عن أى خاصية من خواص العالم الخارجي، اللهم إلا تلك التى تتداخل بطريقة ما مع مصلحته الخاصة. والدافع لجابرييل يقدم على أنه يشمل المدى والمجال الكاملين لعلاقته بأحد رفاقه.

وأول لقاء له مع شخص آخر كان مع لِلي الخادمة، بعد أن دخل المنزل، وتمثل أول اتصال له بها فى تبادله معها، عقب التحية، كلامًا مألوفًا بأسلوب يمكن قبوله فى هذه المناسبة بالنسبة لشخصين ليس بينهما تعارف وثيق. بيد أن الطقوس الدينية التى تبقى على المسافة بينهما فى أدب واحتشام، ولا تبيح إلا أقل درجة من الارتباط حطمها جابرييل، بأسئلته المفرطة فى التودد ورفع الكلفة. ونحن نرى أنه لم يكن يقصد شيئًا فى الواقع بأسئلته التى وجهها إلى لِلي، وأنه أيًا كان الرد على عمله، قد اصطنع جوًا من الكياسة واللطف تجاهها، مؤكدًا بذلك تفوقه عليها، وقد ضاقت نفسه وصدمت إلى حد ما حين لم تزد استجابتها على الإكليشيه المتوقع، أى أنه من الواضح أنه لم يكن لديه اهتمام حقيقى بلِلى، على الرغم من أسئلته لها، وأن رغبته فى إظهار اهتمامه بخاطبها على أى نحو، ليس إلا تصرفًا شكليًا للغاية.

سألها بلهجة مترددة قائلاً: خبرينى يا لِلي، أما زلت تذهبين إلى المدرسة؟

أجابت: «كلا يا سيدي. لقد تركت المدرسة منذ أكثر من عام».

قال جابرييل بفرح: إذن، أعتقد أن الوقت قد حان ليخطبك شاب لطيف، ونحضر حفل زواجك السعيد فى المستقبل القريب.

رمقته البنت خلفها بنظرة خاطفة من فوق كتفها، وقالت بألم شديد: لا هم للرجال جميعًا فى هذه الأيام إلا الثرثرة، ومعرفة ما يمكن أن يعرفوه من الأخبار».

احمر وجه جابرييل خجلاً، كما لو أحس بأنه قد ارتكب خطأ، ونزع الخفين اللذين كان يغطى بهما حذاءه دون أن ينظر إليها، وأمسك بشاله وراح ينفض الغبار عن حذائه الأسود اللامع بخفة ونشاط.

ثم يقول جويس بعد ذلك مباشرة: «حينما أعاد اللمعان إلى حذائه، نهض واقفًا، وشد صدريته على جسمه شدًا محكمًا، ثم دس يده فى جيبه، وأخرج قطعة من النقود على عجل».

ولم تكن قطعة النقود هذه منحة بالطبع، وإنما هى الإشارة التى تعيد، فى نفس الوقت، تحديد العلاقة التى يقصدها، وهى أن لِلِي بالنسبة لجابرييل ليست هى لِلِي، وإنما هى فتاة خادمة، ونحن نرى جويس فى تقديمه المبدئى لجابرييل يبذل غاية جهده، ليؤكد منذ الوهلة الأولى أن اهتمام جابرييل مركز دائمًا فى جابرييل.

والالتقاء بمس إيفورز Miss Ivors مثال آخر للإخفاق فى العلاقات الإنسانية، فمس إيفورز مدرِّسة أيضًا. وقد تأثرت تأثرًا واضحًا بكتاب جابرييل الذى تضمن تعليقاته ونظراته الناقدة، وهى تحاول أن تشغل اهتمامه بنوع من الخصومة الزائفة، وليس هناك شك فى أن ظهورها بمظهر العداء قصد به السخرية. وقد قدمها جويس منذ البداية بصورة صريحة لا خداع فيها «فهى سيدة شابة ثرثارة صريحة فى سلوكها ومعاملتها، ذات وجه به نمش، وعينين جاحظتين سمراوين». وحين كانت تراقص جابرييل يتشكل دورها تمامًا بوضوح من جو المناسبة وروحها، وتكشف نغمتها فى الكلام عن دعابة إنسان هادئ البال أكثر منه مهمومًا بخصومة:

حينما أخذت تراقص جابرييل قالت فجأة: «معى غراب ليضرب على أوتار العود معك».

رد جابرييل: «معي»؟

فأومأت برأسها فى بطء ووقار.

ابتسم جابرييل لمظهر الجد الذى بدا عليها وسألها: ما هو؟

أجابت مس إيفورز، وقد تحولت عيناها إليه ، «مَنْ جي. ك .G.C»[1]

أحمر وجه جـابرييل، وأوشك أن يقطب ما بين حاجبيـه: كما لو كان لم يفهم، حينما قالت له بفظاظة وبرود:

«بالله لا تدعى البـراءة، لقد اكـتـشفت أنك تكتب لـصحـيفـة الديلى إكسبريس The Daily Express. والآن ألا تخجل من نفسك؟».

فسألهـا جابرييل وعيناه تطرفان، ويحاول أن يبـتسم: «لماذا أخجل من نفسي؟».

أجابت مس إيفورز بصـراحة: «إننى خجلة منك». «إنك تكتب لمثل هذه الصحيفة، ولم أكن أظن يومًا أنك مؤيد لسياسة بريطانيا West Britone».

إن مس إيفورز لم تكن تـقصد أن تؤنب جـابرييل، عندما فهـمت أنه أخذ كلامها بمعناه الحرفي.

استمرت عيناه تطرفان، كما مضى فى محاولة الابتسام، وراح يهمهم بصوت مـتخـاذل، بأنه لم ير غضـاضة من الناحية السـياسـية فى كـتابة التعليقات على الكتب.

وحينـما جاء دورهمـا فى عبـور ممر المتراقـصين، كان لا يزال سـاهمًا مرتبـكًا، أمسكت مس إيفـورز يده فى سرعـة وحزم بقبـضتـها الدافـئة، وقالت بنغـمة تفيض بالود والرقـة: «بالطبع، أنا كنت أداعبك فـقط. هيا نعبر ممر المتراقصين الآن».

إن سوء الفهم عند جابرييل يعنى شيئًا آخر تمامًا، إنه فى الواقع رفض وأكثر من الرفض لمس إيفورز التى ستنصرف عن الحـفلة قبل تناول العشاء، إنه رفض لما هو فى العالم، بغض النظر عن تشويه جابرييل له.

وأخيـرًا نرى أن خطبة جابريـيل التى هى ذروة ما تصل إليه الحـفلة السنوية لفتيات آل موركان، لا تصلح تعبيرًا عن أى شيء، إلا عن حسابات جابرييل للأثر

(١) هذان الحرفان رمزان لاسم جابرييل كونروي.

الذى سوف يطبعه فى نفوس مستمعيه، ولحربه الدفاعية التى انشغل فيها، عن غير قصد، بمحاولات إيفورز الهازلة وسخريتها منه فى حجرة الاستقبال. وقد أبدت مس إيفورز أسفها لمضايقته بعبارة رقيقة مؤثرة، فى محاولة أخيرة منها لاسترضائه.

حاول جابرييل أن يتغلب على ثورته الداخلية ومشاعره المحنقة بالمشاركة فى الرقص بنشاط زائد. وتجنب النظر إلى عينيها؛ لأنه رأى ملامح التجهم والعبوس على وجهها، لكن حينما التقيا فى سلسلة الرقص الطويلة، فوجئ بها تضغط على يده بقوة، ونظرت إليه نظرة ساخرة فى دلال حتى ابتسم. وحين أوشكت دورة الرقص أن تبدأ نهضت على أطراف أصابعها وهمست فى أذنيه:

«أنت مؤيد لسياسة بريطانيا؟».

إننا نرى أن مس إيفورز لم تكن تهاجم جابرييل، وإنما هى أقرب إلى مداعبته، فمن الواضح أنها كانت تقصد دائمًا إلى التحدث معه، وقد أغضبته بأسلوبها المفرط فى الحماس؛ لأن جابرييل بحكم تكوينه عاجز عن الاهتمام بأى إنسان، إلا فيما يتصل بهمومه وشواغله الخاصة، بل إن نظرتها الهازئة تنم أيضًا عن فزعها، عندما لم تجد استجابته لها تتناسب مع ما كانت تتوقعه، من استجابة حية وليست استجابة خامدة منطفئة. وفى المشهد التالى تدخل جريتا، لكن موقف جابرييل منها كان مختلفًا، وكانت استجابته لاقتراحها المتحمس بأن يشاركا فى القيام برحلة إلى غرب أيرلندا- استجابة غير متوقعة، يقول جويس:

عقدت زوجته يديها فى تأثر، وقفزت فى فرح وصاحت قائلة: «هيا نذهب ياجابرييل، إنى أحب أن أرى جالوى Galway مرة أخرى.

فقال جابرييل ببرود: «تستطعين أن تذهبى إن شئت».

إن هذا المشهد يؤكد، فيما نرى، العلاقة المشوهة بين جابرييل وزوجته؛ لأنه غير قادر على الاهتمام بها بالصورة التى تبدو عليها فى الواقع، فهو مثل الطفل مايزال مشدودًا إلى مشاعره العدائية تجاه مس إيفورز، وعلى الرغم من أن هذا

المشهد ثانوي، فإنه يدعم مشهد الذروة الذى يتم فى حجرة الفندق، حينما نشاهد جابرييل مرة أخرى، وهو لا يستجيب لأى علاقة مع زوجته استجابة موضوعية حقيقية، ولأسباب مماثلة.

وقد أدى خطأ جابرييل فى فهم تعليقات مس إيفورز إلى تشعب آخر له مغزاه فى التأثير على موضوع الخطبة التى قالها؛ من حيث إنه أسهم فى تشكيل طبيعة هذه الخطبة نفسها، فقد راح يعد فى نفسه موضوعًا، أساسه رغبته فى التنفيس عن مشاعره العدائية، وما سوف يقوله لم يكن صالحًا لذلك بدرجة كبيرة؛ لأنه يعنى استخدام العمة كيت، والعمة جوليا لأهدافه التى قدرها فى نفسه بعناية:

سيقول مشيراً إلى العمة كيت والعمة جوليا: «سيداتى سادتي: إن الجيل السابق الذى يتناقص الآن بيننا ربما كانت له أخطاؤه، لكنى أعتقد أنه يتصف بصفات معينة كالكرم، والمرح، والإنسانية، تلك الصفات التى يبدو لى أن الجيل الجديد الذى بلغ مستوى عاليًا من الثقافة، واتصف بالجدية الشديدة يفتقر إليها». حسنًا، إن هذا سوف يمس مس إيفورز. وماذا يهمه أن تكون عمتاه ليستا إلا امرأتين عجوزين جاهلتين؟

إننا نرى أن دفاع جابرييل وعداءه البارزين يمضيان أخيرًا، فى نفس الطريق الذى جرت عليه عادته السنوية، فى استخدام حملة فتيات آل موركان أداة لأن يتصور نفسه محور الاهتمام فى الحفلات. فكل يحتفل بالنفس على حساب الوجود النوعى للعالم الواقعي، وتقديم جويس لعالم حجرة الاستقبال عند فتيات آل موركان ليس إلا رفضًا للواقع الذى هو السمة الأساسية لـ «الموتى».

واللحظة الوحيدة التى استرد فيها كل من جابرييل ومشاركيه فى الحفلة وعيهم كانت لحظة الغناء الرائع للعمة جوليا. وهذا الحدث اليسير يؤكد الإمكانية الكامنة للحياة، التى لا تزال توجد فى المجتمعين، وبخاصة لدى جابرييل، وقد كان جويس دقيقًا فى تجسيد هذه الفكرة بالتقديم:

تعرف جابرييل على الافتتاحية الموسيقية، فقد كانت مقدمة أغنية قديمة للعمة جوليا هى أغنية الاستعداد للزفاف Arrayed for Bridal وكان صوتها قويًا واضحًا يعلو على الأنغام الموسيقية الصاخبة التى ملأت جو الغرفة، ومع أنها كانت تغنى بسرعة فإنها استوفت جميع الألحان، ولم تغفل أدقها وأخفها. وكانت متابعة الصوت دون نظر إلى وجه المغنية كفيلة بإثارة الشعور، والانتشاء بأنغامه، والتحليق معه فى بهجة وسعادة، وقد صفق جابرييل تصفيقًا عاليًا مع سائر الحاضرين، عند انتهاء الأغنية، وانبعث التصفيق عاليًا من مائدة العشاء غير المنظورة فى الحجرة الخلفية، وكان الإعجاب حقيقيًا لدرجة أن العمة جوليا تضرج وجهها بالحمرة خجلاً.

إن هذا الاحتفال بالعالم الخارجى دون الذات لم يدم إلا لحظة قصيرة، وقد اقتنص فريدى مالينز هذه اللحظة لمتعته الخاصة، وعمل الموتى مرة أخرى على طمس هذه اللحظة الحية. يقول جويس:

أما فريدى مالينز فقد أمال رأسه جانبًا ليتمكن من الإنصات بكل حواسه إلى العمة جوليا، واستمر يصفق حتى بعد أن كف الحاضرون عن التصفيق، وأخذ يتحدث بحرارة مع أمه التى كانت تومئ برأسها فى بطء ووقار موافقة على ما يقول، ولما كف أخيرًا عن التصفيق نهض فجأة، واجتاز الحجرة بسرعة إلى العمة جوليا، وأمسك بيدها ووضعها بين يديه، وشد عليها محييًا، على حين أعجزته الكلمات، أو كان احتباس صوته عن النطق أكثر وضوحًا فى التعبير عما يريد.

لكن سرعان ما نحى فريدى مالينز جانبًا بواسطة ذلك القائد الآخر الذى شد الانتباه إليه:

فقد بسط مستر براون يده إلى العمة جوليا، وقال لمن حوله بأسلوب مخرج المسرحية الذى يقدم نجمًا رائعًا جديدًا إلى الجمهور: «هاكم مس جوليا مور كان، إنها أحدث اكتشافاتي».

ونحن كقــراء يمكن أن ندرك بسهولة طبـيعة الفرق بين مــا قامت به كل من العمــة جوليــا، وبارتل دارسى بعد ذلك مـباشــرة من جهــة؛ وما صنعـه فريدى مالينز، و مستر براون وجابرييل فى خطبته من جهة أخرى، وهذا الإدراك ضرورى بالطبع لقراءة العمل.

وبالقرب من نهاية الجزء الأول المطول نجد حكايتين لهما مغزاهما، من حيث إنهما يسجلان عجز جابرييل عن الحضور فى العالم الواقعى من حوله، وهذا الحضور الذى يعنى به جويس فى وضـوح تام أنه إنسان حى يعـيش فى هذا العالـم. أولى الحكايتين إخفاق جابرييل فى فهم السبب الذى من أجله غادرت مس إيفورز الحفلة.

لقد وجـد جابرييل كـلاً من زوجته ومـارى جين واقفـتين على درجة السلم المواجـهة لحـجرة الاستـقبـال، تحاولان إقناع مس إيـفورز بالبـقاء لتناول طعـام العشاء. لكن مس إيفـورز التى كانت قـد وضعت قبـعتـها على رأسها وارتدت معطفها، رفضت البقاء؛ لأنها لا تشعر بالجوع، كما أنها مكثت مدة أطول مما ينبغي.

ولم يكن لدى مارى جين إدراك واضح للسبب الذى حمل مس إيفورز على مغــادرة الحفلة؛ إذ قالت لهــا فى يأس: «أخشى ألا تكونى قـد استمـتعت بشيء مطلقًا»، لكن رد جابرييل يوحى بأنه بليد الإحساس إزاء مشاعر مس إيفورز، وأنه غير مدرك تمامًا لدوره فى انسحابهــا: «إذا سمحت لى يا مس إيفورز فإننى سأقوم باصطحابك إلــى البيت مادمت مـضطرة فعلاً إلــى الانصراف»، ومرة أخـرى فإن خواطر جابرييل- بعد فزع إيفورز الذى أعقبه انصرافها المفاجئ- توحي بعجزه عن المشاركـة فى العالم الموضــوعى بأى موقف إنســاني، فنحن نراه سجيــنًا فى عالم ابتدعتــه رؤيته غير السوية: «لقد ســأل جابرييل نفسه عمــا إذا كان هو السبب فى انصرافها المفاجئ، لكنه تذكر أنه لـم يكن يبدو عليــها أنها كانت معتلة المزاج، فقد انصرفت وهى تضـحك، وحدق فى درج السلم الممـتد إلى أسفل بـنظرة لا معنى لها». إن جابرييل يبدو لنا من الخارج إنسانًا يحيا فى عالمه، فهو متعلم «تخرج فى

الجامعـة الملكية Royal University»، وهو الآن يكتب المقالات لصحـيفة الديلى إكسبريس، ومدرس بالكلية College. لكن باستبطاننا لعالمه الداخلى نرى أنه فاقد الوعى تمامًا بمعظم ما هو حقيقى فى عـلاقاته بالآخرين من البشر. وهذا النوع من الإخفاق عنده يقدَّم بوصفه خاصيــة مميزة لعجزه عن أن يكون حاضراً فى الحاضر. أمـا الحكاية الثـانيـة من القـسم الأول المطول فـهى خطبـة جـابرييل الزائفـة فى المجتمعين، وهى خطبة تبلغ الذروة فى إطرائه فتيات آل موركان Misses Merkan بأنهن «إلاهات الحسن والجمال الثلاث[1] فى عالم الموسيقى بدبلن». والذى يجعل هذه الخطبة زائفة من البـداية إلى النهاية إنما يكمن فى إدراكنا بأنها لم تكن تعـبيراً صادقًا أمينًا عن نفس الشخصية، وإنما كانت إسقاطًا لنفس مقنعة خفية: «مادام هذا السقف يظلل السيدات الكريمات اللاتى أشرت إليهن، وأتمنى من قلبى بأن يظللهن لسنوات كثيرة قادمة» . . . إلخ. ونحن نذكـر أن ما يجعله يتشبث بهذا الذى يعلنه إنما هو ما سبق أن تحدث به إلى نفسه من أنه: «ماذا يهمه أن تكون عمتاه ليستا إلا امرأتين عجوزين جاهلتين؟».

وفى ضوء فهمنا لتقديمات الجـزء الأول من العمل، فإن قراءتنا للجزء الثانى منه، الذى هو قـمة الكشف عن بعـث جابرييل، تتم بصـورة أفضل، فـهو يبـدأ باهتمـام جابرييل بجريتـا، التى كانت تقف على أعلى درجـة فى السلم: «كانت مستندة على قضبان الداربزين تصغى إلى الموسـيقى، وكان جابرييل دهشًا لوقوفها ساكتة، وأرهف أذنيه لينصت هو أيضًـا. وهذا هو أول احتفال له بالواقع الحالي، بعد المشهد الذى غنت فـيه العمة جوليا: «لقد تمنى أن يكون رسـامًا ليرسم لوحة لجريتا فى ذلك الوقت». وبعد قليل تصبح جريتا شاردة الذهن مرة أخرى، وكانت هذه المرة حين رآها هدفًا لإشباع متعته الجنـسية، «لقد استطاع أن يدفع ذراعيه بقوة حول فخـذيها، فظلت ساكنة لا تتـحرك، لأن ذراعيه كـانتا ترتجفان بالرغـبة فى اقتناصها، ولم يكبح جماح طاقته الحيوانية إلا ضغط أظافره على راحتى يديه»

(١) إشارة إلى ثلاث إلاهات شقيقات كان الإغريق يعتبرونهن مانحات للفتنة والجمال.

فهذا التـوقع للقاء جنسى عما قريب يعمـيه مرة أخرى عما هو حـقيقى فى حالة زوجـته النفسـية، والحديث الذى يوجهـه إليها فى هذه النـقطة يتسم بالزيف والكذب، مثلمـــا تتـسم خطبته التى ألقـاها من قبل، بعد العـشاء، فهـو يسوق قصة استرداد فريدى مالينز للنقود التـى كان هو (جابرييل) قد اقترضها منه، وأثنى على فريدي، وذلك عكـس ما كـان عليه واقعه تمامًا فى تلك اللحظة « فـقد كان جابرييل يجـاهد فى ضبـط نفسه، حـتى لا تنفجر بكلام مؤلم عن مـالينز الثمل الأبله «ونقـوده». وعـلاقـة الزواج التى هى الموضـوع الرئيـسى فى قـصة الجـزء الثاني، يشوههـا الآن بمحاولته المضطربة فى الاتصال بها: إنه فى الظاهر مـشغول بفريدى مالينز (وهذا كذب)، إنما هو فى الواقع مشغـول برغباته الجنسية، والمغزى أن جابرييل - بالنتيـجة التى انتهيـنا إليهـا، وهـو أنه يخفى مشاعـره الحقـيقية- يقدِّم على إنه بحاجة إلى أن يحسب استجاباته ويقدرها تقديرًا صحيحًا، وأن ليس ثمة اتصـال حقيـقي. وثمة سخرية رائـعة فى استجـابة جريتا إذ يقـول جويس: «حينئـــذ شبت فجـأة على أطراف أصابعـها وأراحت يدها بخـفة على كـتفـيه، وقبلته، وقالت له: إنك شخص عطوف نبيل ياجابرييل». أى أنها تمتدحه لاعتنائه بفريدى مـالينز؛ لأنها أخذت ما قـاله على أنه صدق. وكما تشـوهت علاقتـهما الحميمة فى زواجهما الروحى تشوهًا كاملاً، كذلك لحق التشويه والاضطراب التام علاقتهما الجسدية.

اهتز جابرييل طربًا لقبلتها المفاجئة، وعبارتها الجذابة، وراح يمسح بيده على شـعرها برقـة، حريصًـا على ألا يلمـسه بأصـابعه، بعـد أن غسلتـه وأصبـح لامعًا جـميـلاً، وقد فـاض قلبه بالسـعادة؛ لأنه بمجـرد أن أبدى رغبتـه فيها أقـبلت عليه طوعًا، ولعل أفكارها كانت تسـير فى توافق مع أفكاره، ولعلها أحست برغـبته العارمة المندفـعة، فتلقته بطبعـها السمح، وها هى ذى تستـسلم له الآن بسهولة، ولذا عـجب من أمر نفسـه إذ كان حييًا غير واثق من نفسه بدرجة كبيرة.

ونرى أن جريتا بالنسبة لجابرييل ليست هى جريتا، وإنما هى حبه المكتسب، وبهذا الاعتبار فإن نوع علاقته بها أقرب إلى نوع علاقته بمس إيفورز، وعلاقته بللى قبلها، منها إلى علاقة الزوجية.

ويبلغ تقديم التشويه ذروته حين يتوجه إليها بالسؤال قائلاً: «جريتا، ياحبيبتي، فى أى شيء تفكرين؟- متوقعًا بالطبع جوابًا واحدًا فقط، فيأتيه جوابها بأنها تفكر فى أغنية «عشيقة أو غريم The Lass of Aughrim ويكون هذا الجواب أول صدمة له فى عملية عودته إلى عالم الأحياء. كانت صورة جابرييل فى المرآة من أكثر الأدوات تأثيرًا فى التقديمات التى استخدمها جويس فى القصة، فهو يوظف المرآة بوصفها الخطوة الأولى فى عملية بعث جابرييل كلها، فها هى ذاته توجه ذاته فى مكاشفة لم تتحقق مطلقًا حتى الآن: «وقف جابرييل لحظة جامدًا، كالكتلة وقد عراه الذهول، ثم تبعها، وعندما كان يمر أمام المرآة الطويلة المتأرجحة لمح نفسه بطولها الكامل وعرضها، وبالقميص الذى كان سابغًا على صدره، والوجه الذى حيرته دائمًا تعبيراته كلما رآه فى المرآة».

وحينما راح يضغط عليها ليعرف ما يشغلها اشتد غضبها، وبدأت مشاعره المتنكرة تظهر: «سألها فى سخرية: أكنت تحبين شخصًا ما؟» وتعكس هذه السخرية عجزه الكامل عن فهمها وعن تقديره مشاعرها، وندرك أن موضوع جويس هو العلاقة المعقدة بين الحياة والحب. وجابرييل هنا ما يزال واحدًا من الموتى فى عجزه عن التسليم بالوجود المستقبل لإنسان آخر، لكن جريتا كانت متسقة مع نفسها، من حيث إنها لا تنافق ولا تخادع أبدًا، ومن ثم أغفلت السخرية فى سؤاله، وجاء جوابها بوحًا صريحًا بذات نفسها: «إنه شاب صغير كنت أعرفه - يسمى مايكل فيورى Michael Furey[1]، وقد جاءت استجابة جابرييل، من جهة أخرى، لتكثف تجسيد فكرة جويس؛ فهى استجابة محسوبة فى الحال. يقول جويس: «لزم جابرييل الصمت، فلم يكن يرغب فى أن تجعلها تعتقد بأنه مهتم بهذا الشاب

---

(١) تكملة كلامها التى تساعد على فهم تحليل هاندي: «... وكان يغنى هذه الأغنية عشيقة أو غريم» ولكن صحته كانت معتلة دائمًا.

العليل» إن جابرييل فى وجوده الراهن كواحد من الموتى روحيًا، ليست لديه إمكانية قبول ما يشغلها فعلاً، وقد استمر فى سخريته وسألها: «ماذا كان يعمل؟ فقالت: «كان يعمل فى مصنع الغاز».

وفى ضوء المشهد الأخير الذى يصدم فيه جابرييل حين يرى نفسه، لأول مرة، رؤية حقيقية سوية لا تشويه فيها، ليس فقط بوصفه واحدًا من الموتى المجتمعين، بل كواحد لعب دور القيادة فى تنفيذ طقوسهم، فإن كل المشاهد والحكايات التى تألفت منها الحفلة تصبح واضحة لا غموض فيها، فنحن نرى أن تفاهة ما يهتمون به وما يشغل أفكارهم وعقولهم ليس هو الذى يحدد معنى المشاركة فى طقوس الموتى، بل إن عجزهم البين عن فهم الوجود الواقعى للعالم بمعزل عن النفس، لا يميز أولئك الذين يقدمهم جويس، بوصفهم موتى، تمييزًا حاسمًا، وإنما نراهم قومًا قد سلبوا الحرية فى استجابتهم، وأصبحوا مقيدين بنمط محدود من الاستجابة خاص بهم، فكل منهم ضحية سجين يؤكد ويدافع، على التعاقب، عن نفس يبدو أنه ليس بينه وبينها اتصال أو ليس على وعى بها، والنتيجة نوع من الدمار الروحى الذى لم يتحرر منه إلا جابرييل فقط، وكان ذلك يقينًا بسبب وعيه المفاجئ بنفسه كإنسان عاجز تمامًا، وكان هذا العجز الذى أدركه بنفسه أخيرًا عجزًا فى إنسانيته، وعند هذه النقطة يصدم جابرييل بالحقيقة الموضوعية، التى يتسم بها عالم الأحياء.

أحس جابرييل بالمهانة إزاء إخفاق سخريته، وإزاء استدعاء هذا الشبح من الموتى[1] ، شبح شاب صغير يعمل فى مصنع الغاز، وعلى حين كانت ذكريات حياتهما الخاصة تملأ نفسه، ويغمره إحساس بالبهجة والحنان نحوها، والرغبة فيها، كانت هى تجرى مقارنة فى عقلها بينه وبين هذا الغلام، ودهمه شعور قوى بالخجل من نفسه، وتمثلت له صورته التى

(١) لقد قالت جريتا لزوجها جابرييل فى فقرة من الحوار بينهما لم يذكرها المولف إن هذا الشاب قد مات فى السابعة عشرة من عمره.

لمحهـا فى المرآة، صورة شخص جـدير بالسخـرية، يؤدى دور طفل قمئ تستأجره عـمتاه بأبخس الأثمان، صورة شخص عـصبى وعاطفى حسن النية، يخطب فى السوقة، ويخلع عن شهواته الخرقاء طابع المثالية، صورة شخص أحـمق يستحق الشـفقة والرثـاء، وبالغريزة أدار ظهره أكـثر إلى الضوء خشية أن ترى الخجل الذى بدت معالمه على جبينه.

ومن هذا الوضع الجـديد الذى طرأ على حـياة جـابرييل يسـتطيع أن يعنى بزوجته، ومن ثم يستطيع للمرة الأولى أن ينصت لحديثـها حينما تفضى إليه بذات نفسهـا. ويبرز المشهد اللحظة الحقـيقية الأولى فى تطور زواجـهما الذى بعث من جديد: «لم يسألهـا مرة أخرى؛ لأنه أحس بأنها ستـخبره عما فى نفسـها، كانت يدها دافئة ومخضلة بالدموع، ولم يستحب لملامسته لها، لكنه استمر فى مداعبتها وتقبيلها تمامًا مثلما فعل بأول خطاب أرسلته إليه ذات صباح من أيام الربيع».

وليس هناك رفض لإنسانيته فى المرحلة التى تتجه فيها عقدة القصة نحو الحل، وذلك إثر يقظته ووعيه بذاته، وإنما تقدم الحكاية الأخيرة سلسلة سريعة من استجاباته الجديدة، وهى استـجابات مغايرة تمامًا لاسـتجابات «الموتى». فحينمـا يولى جريتا عنايته فمبعث ذلك أنها تعنيه: «وقفت وهى تتنهد ويخنقها البكاء والنحيب، وغلبها الانفعال، فـانكفأت بوجههـا على الفراش، عندئذ أقبل جابرييل نحـوها مترددًا، وأمسك بيدها برهة من الزمن، ثم ما لبث أن تركها تسقط بلطف ورقة، حياءً من التطفل على شجنهـا وحزنها، وسار بهـدوء صوب النافذة». ففى هذه الاسـتجابة الأولى التى تعقب رؤية جابرييل الجديدة للعالم نرى أن التقديمات الشكلية جميعها تجسد معنى موضوعيًا جديدًا، إنها تقدم ما هو مختص بعالم الأحياء، ولذا حينما يرى جابرييل، وهو فى غمرة الارتياح والنشـوة، أن جريتا قد أخلدت لنوم عميق كانت استجابته مغايرة تمامًا لما سبق أن كان موضع اهتمام ذاتى له:

اتكأ جابرييل على مرفقيه، ومكث بضع لحظات ينظر، دون امتعاض، إلى شعرها المتـشعث وفمها الفـاغر، ينصت إلى أنفسها المتـصاعدة، إذن

كان لها فى حياتها قصة حب عنيف، إنها قصة شاب مات فى سبيلها [1] ولعل ما يثير ألمه الآن أنه أخذ يفكر كيف أنه، وهو زوجها، لم يلعب إلا دوراً ضئيلاً فى حياتها، وتفحصها بعينيه، وخيل إليه أنه لم يسبق لهما أن عاشا معًا زوجين.

وهنا ندرك أن علاقة جابرييل بزوجته تجتاز تغيرًا جذريًا، وندرك أن القدرة على الحب، عند جويس، تعنى القدرة على الاهتمام بالشيء اهتمامًا يدفع إلى معرفته معرفة كاملة بقدر المستطاع: «استقرت عيناه الفضوليتان على وجهها وشعرها برهة من الزمن، وخيل إليه حينئذ أنه يرى ملامح الأنوثة فيها لأول مرة، وأنها تغيرت عما كانت عليه من قبل، وانطفأ ما كان لها من نضارة وجمال، فداخله إحساس غريب بالإشفاق عليها والود نحوها». ويقدم جويس مشهد حب جابرييل لزوجته كله تقديمًا واقعيًا أكثر منه رومانسيًا، أى أنه يقدمه فى حقيقته الواقعية أكثر مما يقدمه من الناحية العاطفية. يقول جويس: «فلم يشأ أن يقول ولو لنفسه إن وجهها لم يعد جميلاً، لكنه أيقن أن الوجه الذى يراه الآن ليس هو الوجه الذى تحدى مايكل فيورى الموت من أجله».

ومن الواضح أن النتيجة الوحيدة لمقدرة جابرييل الجديدة على الحياة تكمن فى كونه قادرًا على الحب، ليس حب زوجته فحسب، بل امتدت هذه القدرة إلى أولئك الذين يقعون فى عالمه المباشر بالقرب منه. وحينما يرتد بفكره إلى الحفلة، وإلى «خطبته الحمقاء»، على نحو ما يراها الآن، فإن صورة جديدة لعمته تقفز فجأة إلى وعيه:

---

(١) حينما راح جابرييل يستفسر من جريتا عن سبب موته المبكر أخبرته خلال حوار طويل بأنه مات من أجلها، إذ كان مريضًا حينما كانت تتأهب لمغادرة بلدها «جالاواي» والالتحاق بمدرسة داخلية فى دبلن. وفى الليلة التى سبقت سفرها ترك هذا الشاب فراش المرض- على الرغم من تحذير الأطباء له- وأتى إليها ليراها قبل السفر، والتقى بها فى حديقة منزل جدتها الذى كانت تقيم فيه. وقد توسلت إليه أن يعود إلى بيته بسرعة، نظرًا لتأثير البرد والمطر عليه، لكنه كان متيمًا بها، ولم يكد أسبوع يمضى على سفرها حتى بلغها خبر موته.

مسكينة العمة جوليا! عما قريب ستكون شبحًا من الأشباح مثل باتريك موركان Patrick Morkan[1] ، وحصانه. إنه يذكر الآن تلك المسحة من الشحوب التى رانت على وجهها حينما كانت تغنى أغنية «الاستعداد للزفاف»، وعما قريب سيجلس فى غرفة الاستقبال نفسها، وقد ارتدى حلته السوداء، ووضع قبعته الحريرية على ركبتيه، ثم تسدل الستائر، وتجلس العمة كيت بجانبه تبكي، وتمسح أنفها، وتخبره كيف ماتت عمته جوليا، وسوف يبحث فى عقله عن بضع كلمات يواسيها بها، ولن تكون لديه إلا كلمات لا تقنع ولا جدوى منها، نعم، نعم. هذا ما سوف يحدث قريبًا جدًا.

إن جويس الذى يجعل «السيادة الكاملة للشكل» يعرض فى هذا المشهد أيضًا تقديمات موضوعية بيناها من قبل، إلا أنها ذات دلالة مختلفة. ففى أثناء غناء العمة جوليا كانت هناك لحظة حياة فى عالم الموتى، وكانت هذه اللحظة بالنسبة لجابرييل لحظة اهتمام، فقد «كانت متابعة الصوت دون نظر إلى وجه المغنية كفيلة بإثارة الشعور، ودفعه إلى المشاركة فى الانفعال، والتحليق إلى آفاق عليا بسرعة وأمان، وقد صفق جابرييل تصفيقًا عاليًا مع سائر الحاضرين»، لكن من الواضح الآن أن جابرييل فى هذه الحالة من حضوره مع آخر، كان فى الواقع «ينظر إلى وجه المغنية»: «لقد لمح تلك المسحة من الشحوب التى علت وجهها برهة من الزمن، حينما كانت تغنى أغنية : الاستعداد للزفاف». والمغزى فى الحالة الأولى، حالة التقديم الوحيد للأحياء فى وسط الموتى، أن جويس قدم جابرييل بوصفه مستجيبًا فقط بالتصفيق لغناء العمة جوليا، وليس هناك مغزى قط يتعلق برؤيته «تلك المسحة من الشحوب» لأن الرؤية نفسها لم تكن قد بلغت مستوى الوعى عنده. وعن طريق الإضمار فى الأسلوب يتبين التعارض الذى يسم الاختلاف الملموس بين التجسيد

(١) جد الأسرة الذى مات منذ زمن، وقد ورد ذكره فى سياق القصة، وأشار جابرييل إلى حصانه الذى كان يسمى «جوني» وإلى حادثة طريفة حدثت لباتريك مع حصانه.

الموضوعى لـ «الموتى» والتجسيد الموضـوعى بـ «الأحياء». وبالإضافة إلى ذلك فإن التداعيات الذهنية التى تلازم تلك العبارة المتـوترة التى أشرنا إليها سلفًا «ماذا يهمه من أن عمتيه ليستا إلا امرأتين عجوزين؟» يتردد صداها بسخرية فى هذه الفقرة. أى أن جابرييل فى حـالته الجديدة من القـدرة على الاهتمام التى تجـعل رؤيته لعمـته جوليا، وقد استعدت، أمرًا ممكنًا. بيد أنها لا تستعد لـ «الزفاف» وإنما للقبر. وثمة سخرية أخرى واضحة فى عجز جابرييل الحـالى عن الإفصاح والتعبير، على نحو يتعارض مع براعته السابقة فى الارتفاع إلى مستوى أى مناسبة.

لكن السخرية تكمن فى الطريقة التى يتعامل بها جويس مع موضوع الموت، ففى التقديم السابق لطقوس الموتى يكشف مستر براون ومارى جين- عن غير قصد فى محادثة سطحيـة عابرة جرت بينهما بحجرة الاستـقبال- عن الموضوع المحورى للعـمل، ولذلك عندما يسـأل مستـر براون الذى هو «صاحب الـرأى الآخر» عن سبب تدريب الرهبـان على النوم فى توابيتهم، بـدلاً من النوم على «فراش مطاط وثير» تنبرى مارى جين طوعًا، وإن كان ذلك لاشـعوريًا، وتقدم له تفسيرًا لما سأل عنه فتقول: «لأن التابوت يذكرهم بنهايتهم الأخيرة».

وأكثر من ذلك فإن موضوع الموت كان أحد الموضوعات الأساسية التى اختارها جابرييل لخطبته، فى سياق تقديم الموتى مرة أخرى. ولا شك أن تأكيده بأن الموت حقيقة واقعة فى تاريخ الجماعـة يتسم بالسخرية، فى ضوء إدراكه النهائى للموت. وكانت غايـته فى خطبته مـركزة فقط على مخاطـبة عواطف سامعـيه، ولم يكن مضطرًا لأن «يبحث فى عقله» عن الكلمات، فقد كانت صوره عبارات شائعة مكررة (أكليشيهات) وبلاغته جوفاء، وعلى أى حال فإن الفقرة التالية تحدد ذروة العمل.

«(دعونـا) مع ذلك نعتـز ونحتـفظ فى قلوبنا بذكرى أولئك العظـماء الذين رحلوا، لكن ذكرهم خالد أبد الدهر ولن يموت».

صاح مستر براون بصوت عال: «أحسنت! أحسنت». استمر جابرييل وقد خفـتت نبرة صوته: «بيد أن مـثل هذه الاجتماعـات لا تزال تثير فى

أذهاننا أفكاراً محزنة وهى أفكار عن الماضي، والشباب، والتغيرات، والوجوه التى اختفت وافتقدناها هذه الليلة. إن طريقنا فى الحياة يمتلئ بكثير من هذه الذكريات الحزينة، وإذا انصرف تفكيرنا إليها دائمًا واستسلمنا لأحزاننا فلن تستطيع المضى فى الطريق، والعمل بشجاعة فى دنيا الأحياء».

وكما قدم الإحساس بالموت فى خطبة جابرييل فإن هذا الإحساس كان الإكليشيه الذى يتردد فى حجرة الاستقبال، والتعارض بين إحساس جابرييل الأخير بالموت، ومعنى الموت يكمل التعارض الأساسى الذى يمنح العمل بناءه الموضوعي، أى معناه من خلال شكله؛ ففى المشهد الأخير يرتد عقل جابرييل إلى الحفلة لكن برؤية موضوعية، رؤية تحررت من السجن الذى عاقها وشوه قدرتها على الحياة. وعند هذه النقطة التى يصبح فيها «الموتى» نوعًا آخر من الرمز، رمز واقعى بالدرجة الأولى، لما هو حقيقة كلية فى الوجود الإنساني: «ارتجف منكباه من هواء الغرفة البارد، فتمدد بحذر تحت أغطية الفراش، ورقد بجانب زوجته، وأصبحا شبحين واحدًا بجانب الآخر»، لكن سرعان ما ترتبط تجربة جابرييل مع الموت بخواطره وتأملاته عن معنى الحياة: «خير لنا أن نمضى بشجاعة إلى ذلك العالم الآخر، وقد حققنا المجد والسمو بشيء من الألم، من أن نذبل ونتلاشى فى كآبة وانقباض مع طول العمر والشيخوخة»، وهذه العبارة لا تقدّم بوصفها نتيجة منطقية مقنعة بقدر ماهى استجابة مفاجئة - استجابة تؤكد ارتباط جابرييل الفعلى بالموت بسبب تجربته له، فهى تأكيد للحياة بوصفها تبريرًا للوجود الإنساني.

ثم بنفس النمط من التجاور المفاجئ لإدراكاته المستمرة ترتد أفكاره إلى زوجته وعلاقتها بحبيبها الذى مات:

وأخذ يفكر كيف أن التى ترقد بجواره احتفظت فى قلبها، لسنوات كثيرة بصورة عينى حبيبها، عندما أخبرها بأنه لا يرغب فى البقاء على قيد الحياة.

وفاضت عينا جابرييل بدموع غزيرة، وأحس بأنه لم يسبق له أن شعر بمثل هذا الشعور تجاه أى امرأة، لكنه عرف أن مثل هذا الشعور لابد أن يكون هو الحب.

والمغزى هنا، بالطبع، لا ينصب على حكم جابرييل على مشروعية إعلان زوجته عن حبيبها، بل على اهتمامه (جابرييل) بتذكير جريتا بعلاقته بها، وحياتهما الخاصة معًا، وأيًا ما كان شعور المحب فمن الواضح تمامًا أن شعور جابرييل «لابد أن يكون هو الحب».

ويستمر جويس فى حل عقدة هذا الموضوع، بحيث يصبح اهتمام الموتى بالأشياء وتمييزها هو الخطوة الأخيرة فى تحقيق الحب الإنساني. وجويس فى إحيائه لجابرييل مرة أخرى لا يقدمه بوصفه مستجيبًا لعالم الإنسان فحسب، وإنما تمتد استجابته هنا إلى الاحتفال بعالم أكبر:

دنت روحه من تلك المنطقة التى تسكنها جموع غفيرة من الموتى - كان يشعر بوجودهم، ويشعر أن هذا الوجود يومض ويخبو. لكنه لا يستطيع فهمه، أما هو فإنه يذوب فى عالم رمادى هلامي، فهذا العالم الأرضى الذى شيده أولئك الموتى فى وقت من الأوقات وعاشوا فيه، كان يتحلل ويختفي.

والثلج الذى لم يكن إلا جزئية من جزئيات الواقع فى الحكاية الافتتاحية أصبح فى أثناء حضور مس إيفورز، وتكديرها صفو جابرييل، بما ظنه هجومًا عليه وإساءة له- رمزًا للملاذ الذى ينسحب إليه، ويحتمى به من الإحساس بالضيق والكدر، ثم إن صورة الثلج فى المشهد الأخير تعكس مرة أخرى تطورًا فى موضوع العمل، إذ يصبح رمزًا يعبر عن مجال أوسع لقدرة جابرييل المكتشفة الجديدة، على الإدراك الواعى لعالم الإنسان؛ لأن القدرة على الإدراك، فى قصة جابرييل، كانت مطلبًا جوهريًا لرؤية ذلك العالم والاكتراث به، هذا العالم الذى

كان معزولاً عن هموم جابرييل الداخلية. أما الآن فالثلج ، فيما يرى، يسقط على هذا الجديد الذى يختلف تمامًا عن عالم الموتى الذى كان يعيش فيه من قبل:

كان الثلج يغطى أيرلندا كـلها، كان يسقط على كل جـزء من السهل الأوسط ذى الخـضرة الداكنة، وعلى الـروابى الجرداء، ويسـقط سقـوطًا خفيفًـا على مستنقع ألن Bog of Allen ويسقط بخفـة من أقصى الغرب فى أمـواج مضـيق شـانون Shannon المظلمـة المتلاطمـة. كان يسـقط - أيضًـا- على كل جـزء من أجـزاء القـبر المنـعزل الذى دفن فـيـه مـايكل فيـوري، والذى يقع فى فناء كنيـسة قـابعة على التل. لقـد تراكم بكثـافة على الصلبـان المعقوفـة وشواهد القـبور؛ كـما تراكم على رمـاح البوابة الخارجية الضئيلة، وعلى الأشواك الجدباء. وغرقت روحه شيئًا فشيئًا فى غـيـبـوبة، حين كان ينصت إلى الثلج يـسقط واهنًا على الكون، ويسـقط واهنًا على جميع الأحياء والموتى، مثلما تسقط نهايتهم الأخيرة.

***

(٢)

«الأخت كاريه»

لدرايزر

تعـد رواية **الأخت** كـاريه Sister Carrie أول رواية لـدرايزر Dresier[(١)] (وهى رواية ناجحة إلى حد بعيد فى مواطن كثيرة) وعندما تُتَناول بقصد اكتشاف قيمها الخاصة- أى ما تعطيه بقدرتها الذاتية وحدها فقط- فإن أقصى انطباع مباشر عنها هـو حضور درايزر البـارز من بدايتهـا إلى نهايتـها. وهذا الحـضور ليس إلا وسيلة قصصية مألوفـة لانتزاع موافقة القارئ على أن دور المؤلف هو دور الوسيط الحميم الصلة بما يرويه، ولنتأمل قول درايزر فى هذه الفـقرة: «قبل متابعة الأخت كاريه فى جولة بحـثها دعنا ننظر إلى المنطقة التى سـيتحدد فيـها مستقـبلها». أما

---

(١) تيودور درايزر Theodore Dreiser (١٨٧١ - ١٩٤٥م) روائى أمريكى وكاتب مسرحى وصحفي. ولد لأبوين فقيريـن بولاية أنديانا، يدينان بتعاليم الكنيسة الكاثوليكيـة الرومانية، ويحافظان عليها، وكـان ترتيبه الحادى عشر بين إخوته البالغ عددهم اثنى عشر فرداً. ظل يعمل بالصحافة لسنوات طويلة، حيث حقق نجاحًا ماليًا ملحوظًا، وفى عام ١٩٠٠م نشر أول رواية له وهى «الأخت كاريه» التى فشلت فشلاً ذريعًا، بدعوى ما فيها من إباحية تتنافى مع مبادئ السلوك المحتشم فى المجتمع الأمريكي، لكن درايزر لم ييأس، وظل يعتقد فى نفسه بأنه روائي، واستطاع بروايته التى أصدرها بعد ذلك وهى «جنى جيرهاردت» (١٩١١م) أن ينجح فى ترسيخ قدمه ككاتب روائي. ثم كتب عملاً روائيًا من ثلاثة أجزاء هو «ثلاثية الرغبة» يتناول مسار الحياة العملية للرأسمـالى كوبروود. أما عناوين الأجزاء الثلاثة فهى على الـنحو الآتي: «الرأسمالي» (١٩١٢م)، و«العملاق» (١٩١٤م)، ثم «العبقري» (١٩١٥م). وبعد ذلك بعشر سنوات أصدر «التراجيديا الأمريكية». وفى عام ١٩٢٨م كتب عملاً غير قصصى بعنوان: «نظرات درايزر إلى روسيا»، وغدا مهتمًا اهتـمامًا كبيرًا بالاشتراكية، وشغل ببـعض الأنشطة السياسية. ثم انضم إلى الحزب الشيوعى قبل موته بفـترة قصيرة. وقد كتب درايزر عددًا من المسرحيات، أحسنها «يد الخزاف» (١٩١٨م)، كما كتب أعمالاً كثيرة غـير قصصية منها على سبيل المثال «مأساة أمريكا» (١٩٣١م)، و«الفجر» (١٩٣١م)، و«أيام صحفية» (١٩٣١م)، كذلك كتب الشعر الحر، لكنه دون المستوى. وفى مجال القصة القصيرة ترك داريزر ثلاث مجموعات اختيرت سنة ١٩٤٧م ضمن «أحـسن القصص القصيـرة». ومن الأحكام التى ترددت بالنسبة لدرايزر فى مـحيط الأدب الأمـريكى أنه يعد أعظم ممثل أمريكى للمـذهب الطبيـعى فى الأدب، لكن هذا الحكم يعـد فى نظر بعض الباحثـين والنقاد إسرافًا فى التبسيط أدى فى الواقع إلى خطأ بالغ فى تفـسير نصوص أعمـاله، كذلك يرى بعض النقاد أن اتهامه برداءة الأسلوب يفتقر إلى تعديل.

وجهـــة النظـــر التى يقدمـها درايزر فى هذه الرواية، فإننا حين نفصحهـا فحصًا دقيـقًا نجدها معـقدة بصورة مـذهلة، فحضور درايـزر لا يمكِّنه فقط من أن يصف العالم من خلال عينى هذه الشخصـية أو تلك، وإنما يبث فى الرواية حضوره غير المنظور.

وإنه لمن العسير تحديد المقـصود بحضور المؤلف فى روايته؛ لأنه من الواضح أن كل كاتب يكون له حضوره فى عمله، ونحن نستشعر ذلك - مثلاً- فى اختياره للجزئيات، وفى الأسلوب الذى يعـكس موقفه تجاه مادته؛ بيـد أن حضور درايزر شيء أكثر من ذلك، فابـتداء من المشهد الافتتاحى الذى يصـور رحيل كاريه القلق عن شيكاغو Chicago بعد أن نبذت نهائيًا حياة هارستوود Hurstwood البائسة فى فـندق بـورى Bowery الرخيص- ابتـداءً من هذا المشهد يقوم درايزر بالتـوضيح والتبرير والإقناع والتفسير للقارئ، وأحيانًا نشعر بحضوره فى وصف الحدث.

مهمـا كان إحساسهـا بالأسى لفراق أفكارها وذكرياتها الخاصـة، فقد كان من المؤكد أن تراجعها فى ذلك الوقت عما عقدت عليه النية لم يكن فى صالحهـا. تدفقت الدموع من عينيهـا، عندما قبلتها أمـها قبلة الوداع، وعندما سمعت ضجـيج العربات فى وابور الطحين، حيث يعمل والدها أثناء النهار، أحـست بشجى الحزن فى حلقـها، وتصاعدت منهـا أنفاس الحـسرة وتنهـداتهـا المشـجيـة، وهى تمر ببـصـرها على مشـارف القـرية وضواحيها الخـضراء التى ألفتها، ولم يعد من الممكن أن تستـعيد الخيوط التى كانت تشدها برقة وحنان إلى موطن الصبا، وعهد الطفولة.

وأحيانًا يقطع درايزر الحدث بكلام جانبى خاص مثل قوله:

حينمـا تترك البنت البـيت، وهى فى الثامنة عشـرة من عمـرها، تفعل أحد أمـرين: إما أن تسـقط فى أيد أميـنة فيكون ذلك خـيراً لهـا، وإما أن تتحـرر بسرعـة من تقاليـد البيـئة الخـاصة وفـضائلهـا، وتدعى مسـتوى الفضيلة العالمي، فيكون ذلك وبالاً عليها.

وكثيـرًا ما يدمج وجهة نظره مع وجهــة نظر شخصياته، فـفى المشهد الذى تصل فيــه كاريه إلى محطة شيكاغــو يظل القارئ مرتبطًا بوجهــة نظر كاريه، على امتداد ما يقرب من الصفحتين اللتين ينتهيان باللقاء مع أختها:

بدأت أختهـا بالسؤال: «عجبًـا! كيف حال الأهل جميـعًا فى البلدة . كيف حال أبى وأمي؟».

أجابت كاريه وعيناها تتطلعان إلى بعيد، حيث يقف درويت Drouet فى نهـاية الممر الذى بين المقـاعد، تجـاه البـوابة المؤدية إلى غرفـة الانتظار والشارع، مـتجهًا ببـصره إلى الخلف، فلما رأى أنهـا أبصرته، وأنه بمأمن من رؤية أختها، قفل راجـعًا بعد أن ألمح لها بابتسامة خفـيفة رأتها كاريه وحدها، فلما مضى فى طريقه أحست بأن شيئًا ما قد ضاع منها، وعندما اختفى عن ناظريها أحست بوطأة غيابه عنها.

ثم فى داخل السيـاق الواحد الذى يمكن أن يؤخـذ الجزء الأول منه على أنه استمرار لـوجهة نظر كاريه يقوم درايزر بإقحـام الحدث. نرى ذلك فى قوله: «مع أنها كانت مـع أختها أشد إحـساسًا بالوحدة، تشـعر أنها شخص وحـيد فى بحر متلاطم لا عـقل له». ومن الواضح أن كاريه ليست هى التى ترى نفسـها كذلك، «شخص وحيد فى بحر متلاطم لا عقل له» فالصورة ذات وظيفة أعمق من الدلالة على محنة كاريه، فهى تعـبر أيضًا عن حضور غير مـعلن، وحينما حركت مناظر شيـكاغو مـشاعر كـاريه انعكس ذلك عليـها بما يعـبر عن سـعادتهـا، لكن هذا الإحساس لم يكن إحساس فتاة بسيطة فقط، وإنما هو إحساس شخص آخر امتزج بإحساسها. وهكذا نشعر بحضور درايزر المستمر فى الفقرة التالية:

حين كـانتا تنطلقـان على طول الطريق المعبَّـد الأملس مـرت عليهـما مركـبة، ورأت شخصًـا يقف، وخادمًا يتـرجل من المركبة، ويفـتح الباب لأحد السادة الذى بدا رجلاً مرفهًا غير مشغول بالعمل، كما بدا عليه أنه عائد من إحدى متعه المسائية. وعـبر المروج الواسعة اليانعة الخُضرة رأت

مصـابيح تشع ضوءًا خافـتًا على محـتويات أنيقـة بالداخل، ولم يكن ما أبصرته عيناهـا هناك سوى كرسى ومائدة وركن منمق، لكنهـا فتنت بها كما لم يفتنهـا شيء آخر. وروادتها حينئذ الخيالات الصبـيانية عن أماكن الجن ومساكن الملوك، وتخـيلت أن عبور هذه المداخل المنحوتة الفـخمة، حيث المصـابيح الكروية، ومصابيح الـكريستال التى يتـألق ضوؤها على الأبواب المزدانة بألواح من الزجاج المبرقش، ليس إلا شـغلها الشاغل، أو أمنيتها التى لم تتحقق، وأيقنت أن سعادتها ليست إلا فى هذا المكان.

ولسنا بحاجة كـبيرة إلى أن ندرك أن انفعال كـاريه السريع الذى أثارته نظرة عابرة لمركبة، وخادم، ورجل من السادة المرفهين الذين لا يمارسون عملاً، ورؤيتها «مـصابيح تشع ضـوءًا خافـتًـا على محـتويات أنيـقـة بالداخل» و«الركن المنمق» و«المداخل المنحوتة الفـخمة» - هذا الانفعـال نفسه بمظاهر الغنى والترف عـبرَّ عنه درايزر فى كل خبـر من أخبار سيرته الذاتيـة المطولة. ولسنا بحاجة كـبيرة إلى أن نذكر القـارئ بذلك حتى يدرك أن درايزر يعبر هنا عن نفـسه. على أن درايزر فى تصويره لشخصية كاريه لـم يكن مقنعًا دائمًا، بل إنه بتصويره الساخر لها، دعم نمو الشخصية التى بناها فى كل مشهد تقريبًا - أى حضوره غير المعلن.

وقد أدى اندمـاج درايزر مع شخصـياته إلى وجـود شخصـيات مركـبة من كاريه/ درايزر، أو درويت/ درايزر، أو هارستود / درايـزر. وبذا يصبح المضمون النهائى لرواية الأخت كاريه هو التعبيـر عن الحضور القوي، الحضور الشامل الذى يعد جزءًا مكملاً فى كل حدث، وكل موقف، وكل قيمة صريحة أو ضمنية.

وحين نمضى مع الفـقرة السـابقة ندرك أن الشـخصـية التى تبـزغ فيـها هى شخصية درايزر أكثر منها شخصية كاريه:

تمنت أن تسيـر الهوينى هنالك على ذلك الممـر الفسيح، وتجـتاز ذلك المدخل الفـخم الذى يشع جـمـالاً كـأنه الجـوهرة، وأن ترفل فى النعـيم والرفاهية بامتلاك الأموال وإصـدار الأوامر- آه. كيف يذهب عنها الحزن

بسرعة! كيف تنتهى فى لحظة هموم القلب وآلامه! حدقت النظر طويلاً مذهولة مبتهجة مشتاقة، وفى تلك الأثناء كان صوت الإغراء المؤرق يهمس فى أذنها:

«يا له من بيت رائع، ليت لنا بيتًا مثله» هكذا قالت مسز هيل Hale بحزن، عندئذ قالت كاريه: «ومع ذلك يقولون: ليس هنا إنسان سعيد أبدًا».

فهذه الفقرة إذا نظرنا إليها على أنها تعبير عن بهجة كاريه الساذجة، وأمنيتها التى تتوق إلى تحقيقها، وتفلسفها فى التفكير فهى غير مقنعة، لكن إذا نظرنا إليها على أنها تعبير عن الحضور غير المنظور للمؤلف، ذلك المؤلف الذى يدخل إلى الحدث فى الرواية من خلال تكتيك الكلام عن شخصياته، فإنها ممكنة التصديق، كما أنها تؤدى دورها المرسوم، فكاريه هنا شيء آخر أكثر من تلك الفتاة البسيطة، التى تنساق وراء رغباتها، وتنتقل من حالة إلى حالة أخرى، وذلك الشيء الآخر فى كاريه هو الذى نستجيب له.

والسبب الذى من أجله ينبغى أن يكون هذا الحضور غير المنظور، وغير المعلن هو مفتاح المعنى المؤثر للرواية يمثل التحدى الكبير الذى يواجهنا فى نقد درايزر. من المقطوع به أن هذا السبب لا يتمثل فى بساطة درايزر، حتى فى فلسفته الفجة الضحلة، ولا يتمثل فى تلك العبارات التى يمكن أن تكون تقريرات مجردة، تربط درايزر بالطبيعة الفلسفية.

وعلى العكس من ذلك أرى أن القوة الأدبية للرواية تكمن فى الطريقة الفريدة لإحساس درايزر، كما فى ذلك الإحساس الذى يلازم كل مشهد، فهو يتحول إلى رمز يعبر عن المعنى الفني، وما نقصده بإحساس درايزر هو قيمه الشعورية لا قيمه التعبيرية، تلك القيم التى تولد استجابته الخاصة لما هو محزن فى الحياة، وتولد نمطه الخاص فى الانشغال ببنى الإنسان، وتولد صدقه - وإن يكن ساذجًا- فى سبر أغوار البواعث الإنسانية، وتولد وعيه الصحيح بقسوة المجتمع، وتولد رد فعله الذى يتسم أحيانًا بالتوقير، وأحيانًا أخرى بالحيرة والذهول- تجاه

أسلوب الحيـاة فى أمريكا. هذا الاندماج بين النفس والـفن هو الذى يطلق صوت درايزر.

واستمـرارنا فى الاستجابة لذلك الصوت يثـبت صحة الاعتماد عليـه كرمز معبر، وقد اعتدنا أن ننظر إلى الرموز المعبرة، بوصفها خاصية مميزة للقصيدة، أكثر منها للرواية. والواقع أن معظم المحاولات التى سعت إلى تطبيق التكنيكات النقدية الخاصـة بتحليل الشعـر على أعمال قـصصيـة لم تقدر حق قدرها، وأيًا مـا كان الأمر، فإن الإنسان يشعر بأن الأسـاس الذى تستند إليه مثل هذه المحاولات أساس صحيح، وهو أسـاس يؤكد أن المعنى فى الفن الأدبى يكمن فى الصيـاغة الرمزية الخاصـة للتجـربة التى يمثلهـا العمل، لكن من الممكن أن تكون الأشكال الـرمزية السائدة فى القصيدة مثل صورة بروفروك Prufrock، وأنماط الاستعارة فى الأرض الخراب، والسخـرية فى التقديس The Canonization ليـست هى الأشكال التى نبحث عنها عند فحص عمل من الأعمال القصصية؛ لأن الأسلوب الذى تصاغ به المعانى فى الرواية ليس أسلوبًا مقتصدًا تمامًا، ولا دقيقًا غاية الدقة، ولا محددًا كل التحديد، فالنثر - كـما يقول ف. ر. ليفز - يعتمد بطبيعـته على التأثير المتراكم، صحيح أنه يجب البحث عمًا يجعل للعمل القصصى دلالة رمزية، بنفس الأساس الذى نتناول به القصـيدة، لكن دون تأثر مسبق بنقـد الشعر. ففى الصـورة الكلية للرجل العجوز التى يقدمها إليوت فى قـصيدته الشيخوخة Gerontion نجد رمـزًا مؤثرًا يعبر عن فقدان الهدف الإنساني، وعن الجدب الروحي، فحينما يقول الرجل العـجوز: «امرأة تعـمل فى المطبخ، وتعـد الشاي، وتعطس فى المسـاء، وتنخس البالوعة العصـية» ندرك المعنى الذى تجسده الصورة ونستـجيب له، وهنا نجد نفس القوة المعبرة فى صورة كاريه، وهى تقف قلقـة مرتابة أمام مصنع أحذية شيكاغو، إلا أن إحساس الكاتب هنا جزء من القوة المؤثرة للصورة.

ارتفعت العاصمة المركزية بكاملها ارتفاعًا هائلاً فى الفضاء، وسيطرة تامـة بما يثيـر الرعب فى نفس الشخص العـادى الذى يبحث عن عـمل،

ويصيبه بالارتباك والذهول، ويصنع فجوة تبدو واسعة وعميقة بين الفقر والغنى.

دخلت كاريه إلى هذه المنطقة التجارية المهمة مخلوعة الفؤاد، وسارت شرقًا بطول شارع فان بيورن Van Buren Street عبر منطقة لم تكن ذات أهمية كبيرة، إلى أن أفسدتها أعداد كبيرة متراصة من الأكواخ، وساحات الفحم، وأخيرًا أصبحت بحذاء النهر، انطلقت بشجاعة إلى الأمام، تدفعها رغبة شريفة فى العثور على عمل، ولا يعوقها فى كل خطوة إلا ولع بمشهد باد للعيان، وإحساس باليأس بين أمارات كثيرة، تدل على القوة والعنف الذى لا تفهمه. هذه الأبنية الفسيحة، ماذا تعني؟ وتلك الطاقات الغريبة والمؤسسات الضخمة لأى غاية وجدت؟

ثم يقول بعد ذلك:

كان أمرًا يثير الدهشة! الكل ضخم هائل، والكل بعيد جدًا، انهارت روحها المعنوية، وخفق قلبها فى وهن، حينما فكرت فى دخول أى مؤسسة من تلك المؤسسات الضخمة لتسأل عن شيء ما تقوم به- شيء ما تستطيع القيام به- أى شيء.

إنه من الخطأ أن نغض النظر عن هذه الفقرة ، بمقولة، أن درايزر - خلافًا لإليوت- عجز عن أن يخلق صورة موضوعية تثير معناها بمفردها، وأنه أقحم نفسه فيما يمكن أن يكون وصفًا محددًا قاطعًا، فالواقع أن المشهد بدون الإحساس بحضور درايزر، لا يزيد كثيرًا عن كونه محاكاة هزلية تثير السخرية، فالموضوع فى ذاته وهو فتاة المدينة الصغيرة التى تبحث عن أول فرصة عمل لها فى المدينة الكبيرة- هذا الموضوع له كل تفاهة موقف هوراتيو ألجر Horatio Alger؛ ومع ذلك فإنى أعتقد أننا إذا أحطنا علمًا بإحساس درايزر، ذلك الإحساس الذى يندمج ويتحول إلى أسلوب معين فى الكتابة قد يكون، من جهة أخرى، ساذجًا ومملاً فإن الفقرة مثال ناجح لقوة درايزر المعبرة. وبدون السمة الخاصة للمعنى التى يبعثها

المشهد الأمـريكى إذ يثير عجبًا سـاذجًا بروعته وفخـامته، وفى نفس الوقت يخلق شعـورًا بالإحبـاط وخيـبة الأمل، بإعراضـه وعدم اكـتراثه بكثـير من العـاجزين البائسين- بدون هذه السمة الخاصة للمعنى لا نفهم درايزر حق الفهم.

ومهما يكن فإن الإشارة إلى حـضور درايزر، كوسيلة فعالة فى إدراك المعنى الدال لا يكفي، فـالطريقـة التى يعمل بهـا هنا الحـضور فى تطـوير الشخـصيـة والموضـوع شرط ضرورى أيضًـا لفهم قـوة الرواية؛ لأن مفـهوم درايزر للإنـسان بوصفه ذلك المفهـوم الذى يحدد قيم كل من شحصياته الثلاث الرئيـسية يظل ثابتًا بصورة فريدة طوال العمر كله؛ فالنجاح المادى فى الحياة، وما يصحبه من مكاسب هو ما تعتـد به كاريه، ودرويت، وهارستود، وما يمكّـن الإنسان من أن يعيش فى عالم يسـيطر عليه الانتـهازيون من رجال المال، وذوى النفـوذ والسلطان هو الذى يوجه الخطط والآمـال والأحداث لدى كل شخصـية من الشخصيـات المحورية فى الرواية؛ والمثل الأعلى للحياة متماثل تمامًا لدى كاريه، ودرويت، وهارستود، فهو عالم ذو حياة أحسن وأفضل، ومن ثم فإن صور هذا العالم تعرض فى كل مشهد تقريبًا؛ لأنـها كانت هى الصور التى تعـبر، بوعى وبغير وعي، عن الإنســان كما يعرفه درايزر، فـبالنسبة لكاريه وهى تغـادر كولمبوس Columbus إلى شـيكاغـو، كانت هناك الأنوار الكثيرة المتلألئة، والأصـوات المدوية، والحياة الصاخبة، وصور كثيرة فخمة للحياة الإنسانية:

لم تمتد رؤيتـها للحيـاة الأفضل فى شيكاغـو ذات مرة إلى مسـتويات الشـراء، وأحدث صـيحـة فى عالم الأزياء، وبلوغ المنزلة الرفـيعـة، وهى الأشياء التى حـرصت عليها فيـما بعد، فقـد كان ما تتوق إليـه من الحياة المادية، وتحس أنه فى متناول يدها، لكنها عاجزة عن تحقيقه هو العمل فى أحد المحـال التجـارية لذا انصرف تركـيزها مـباشرة إلى فـتيـات المحال التـجارية فـقـد كن لطيفـات بعـامة، وكـان بعـضهن وسـيمًا، مع جـو الاستقـلال وعدم المبالاة، أصبح لهن مـذاق خاص يضفى عليـهن سحرًا

وجاذبية، وكانت ملابسهن أنيقة، وفى حالات كثيرة رائعة، وحينما كانت تنظر فى عين واحدة منهن فإنما كانت لتتعرف فيها على تحليل قاطع لوضعها هي- فهى عاجزة عن ارتداء الأزياء الفاخرة، ومازال عندها أثر من السلوك الذى ظنت أنه يجب أن تتمسك به، فيتضح للجميع من هي، وما حالتها، واشتعل الحقد بقلبها، وأدركت بطريقة غامضة إلى أى حد تستحوذ المدينة على الثروة، وعلى أحدث الأزياء، وعلى الرفاهية- على كل زينة للمرأة، وتاقت من صميم قلبها إلى ارتداء فاخر الثياب وإلى الجمال.

ومرة أخرى حينما استقرت كاريه فى شقة مريحة، ببيئة أرقى من بيئة درويت المتواضعة، كان تصوير درايزر أكثر تعاطفًا مع قيم كاريه، مما يساعد على إبراز السمة الخاصة للمعنى، الذى تنميه طريقته فى رؤيته لشخصياته.

كانت كاريه تلميذة فطنة بطرق الثراء - بطرق الثراء السطحية- ما أن ترى شيئًا حتى تشرع على الفور فى الاستفسار عن كيفية النظر إليه، والارتباط به على الوجه الأكمل، وليكن معلومًا أن هذا ليس شعورًا حسنًا، أى ليس من الحكمة، ولا تبتلى أعظم العقول بمثل هذا الابتلاء، وعلى العكس فإن أقل العقول تنظيمًا ليس مشوشًا هذا التشويش. لقد قلن عنها فيما بينهن بحذر ومكر إن الملابس الأنيقة تغريها إغراءً شديدًا، فلما أقبلت عليهن، وأضحت فى مدى، بمقدورها فيه أن نسمع دفاعهن عنها، لم تسمع أذناها إلا ما يرضيها ويشبع رغبتها.

وقد كيفت كاريه استجابتها لكل الأشخاص وفقًا لنفس المبدأ الذى كانت تسترشد به فى تحقيق حياة مادية أفضل، سواء أكان هؤلاء الأشخاص ممن التقت بهم لقاءً عابرًا، أم كانوا ممن أنشأت معهم علاقات حميمة، فحينما جرت محادثة بينها وبين بائع فى أحد المحلات كان يركب القطار معها، وراح يصف لها شيكاغو، نرى درايزر يقدم وجهة نظر كاريه تعليقًا على ذلك بقوله:

كـان ثمة صـداع خفـيف ألمّ برأسهـا بسـبب ما وصـفه الرجل لهـا، وأرهقها الحزن لإحساسها بالخلو من المعنى، مع وجود الروعة والفخامة، وأدركت أن ما يهـمها ليس جـولة من المتعة، وأنه مـا يزال هناك شيء ما مأمول، فى كل منظر مادى وصفه الرجل لها.

لقد كانت كاريـه عند درايزر فارسًا صغيراً أعد بعـض الإعداد، وهو يغامر ليستكشف المدينة ذات الأسرار الغامضـة، وتراوده أحلام جامحة عن شيء مبهم، أبعد مـا يكون عن السيطرة عـليه، تلك السيطـرة التى تجعل هذا الشيء فـريسة، وهدفًا يمكن الوصول إليه.

إلا أن المشهد الفـعلي، عندما وصلت كاريه إلى الجهة التى كـانت تقصدها تعارض تعـارضًا مـباشـرًا مع أحلامهـا. وقد زج درايزر بالواقع المؤلم لـلموقف الحقيقي، بين تخيـلاتها الوهمية، التى أهاجها التأثر بجدة المشهـد وغرابته عليها، مشهد دخول القطار إلى المدينة الكبيرة:

على رصيف المحطة أقبلت امرأة عادية إلى حد ما، ذات وجه شاحب نحيل، تعرفت على كاريه، فهرولـت إلى الأمام نحوها، وابتدرتها قائلة: «عجبًا! الأخت كـاريه!» وكان ثمة عنـاق ترحيب بينهمـا، عناق آلى لا حرارة فيه.

وعلى الفور أدركت كاريه التـغير المؤثر للبيئـة، ففى وسط هذه الصورة التى كونها خيالها عن ضوضاء المدينة ومستحدثاتها أحست ببرودة الواقع، فلا وجود لعالم الأضواء والمتعة؛ ولا وجـود لجولات الترفيه والتسلية، وها هى ذى أختها، تحمل قدراً كبيراً من جهامة التغير والعمل المضني.

هنا، فى هذه البداية البسيطة، يتمثل النموذج الذى اتبعه درايزر طوال تطور الرواية المسهب والمجـهد، وهو نموذج يزيد من قـوتها المعـبرة، من خلال التـقديم المتنوع لموضوعهـا الأساسي: وهو إحساس الإنسان بالتناقض بين مـا فى نفسه من صورة مثالية للعالم، وما يحيط به فعلاً من واقع كريه لا مفر من مواجهته. وبدلاً

من أن تنعم كاريه بالحرية التى كانت تتوق إليها، وجدت نفسها حبيسة عالم رتيب، هو عالم أسرة شقيقتها؛ إذ أصبحت تقيم فى حجرة كئيبة بالطابق الثالث، فوق حانوت بدال، ويصف درايزر هذا المشهد وصفًا منظمًا، وفى نفس الوقت يعكس رد الفعل الذى يثيره فى نفس كاريه.

أحست بوطأة الحياة الضيقة الهزيلة، فجدران الغرفة كسيت بأوراق خلت من التناسق، وأرضيتها غطيت بحصير مهترئ، معقد الخيوط، على حين فرشت الردهة بسجادة رقيقة بالية، وباستطاعة أى إنسان أن يدرك أن هذا الأثاث كان من نوع حقير، وقد تم تجميعه على سبيل الترقيع السريع مما يباع للمنازل بالتقسيط.

ولعل أهم أثر بارز ترتب على فرض درايزر نفسه فرضًا دائمًا، بحضوره طوال العمل، قد تحقق باندماجه المتعاطف مع كل شخصية من شخصياته. فكل شخصية من شخصياته الثلاث الرئيسية تنتهك حرمة القانون الأخلاقى للمجتمع؛ كاريه بموافقتها على أن تصبح خليلة لدرويت، وسماحها لنفسها أن يحملها رجل بالقوة مع زوجته وأسرته؛ ودرويت بإغرائه فتاة بريئة فى حالة عوز تقريبًا لتصير خليلة؛ وهارستود يهجر بيته فى سبيل امرأة أخرى، بعد سرقة خزانة صاحب العمل الذى يعمل عنده، لكن درايزر راح يبذل غاية جهده فى كل حالة، من أجل تبرير الأفعال التى ارتكبتها شخصياته، فهو لا يألو جهدًا فى أن يظهر كاريه، وقد خلت من كل خصائص المرأة الساقطة، فليس لديها من النوازع الجنسية ما يتجاوز المستوى الطبيعى المعقول؛ ورضاها بأن تصبح خليلة لدرويت لم يكن فى الغالب قرارها الخاص، وإنما كان قرارًا أملته ظروف نشأت من الرغبة الفطرية فى حياة أفضل، فى عالم لا يتيح لها من فرص التمتع بهذه الحياة إلا هذه الفرصة، التى فى متناول يدها.

ودرايزر يقدمها بوصفها فتاة ساذجة تقبل مساعدة شخص ودود كريم الطبع، فى وقت كان رفض هذه المساعدة من جانبها، يعنى الهزيمة والاندحار.

ومن جهــة أخرى، يقدم درايزر درويت بقــدر مماثل من التبرير؛ فــهو يبين أن فى طبيعتــه ميلاً وانجذابًا نحو النساء الفاتنات، ومع ذلك فإن زواجــه إذا كان قد عاق تحقيق صورة الحياة الطيبة عنده، إن لم يكن قــد منعها، فإنه ثرى متعطل ذو خبرة وتجربة. ويذكر درايزر أن درويت انتابه شعور بالأسف، عندما التقى عرضًا بكاريه فى الشارع التجارى بشيكاغو تتضــور جوعًا، وقد ارتدت أسمالاً بالية، وليس لها معين أو نصير.

أما هارســتود فــقد كان بــحاجة إلى عنايــة المؤلف، وقد حظى فــعلاً بكل اهتمامــه، وقد كان تبرير رغــبته فى هجر أسرته من أجل صــديقته العشــيقة التى خدعها فى أمر زواجه، كان هذا التبــرير أكبر مشكلة واجهت درايزر، لكنها كانت المشكلة التى حقق بها أعظم نجاح في تقديم الشخصــية؛ فهو يصور الحياة الكريهة المنفرة التــي يقاسيــها هارستــود فى البيت، حــيث يعيش مع زوجة أنــانية مكدرة للصفو، تصارع من أجل تحســين وضعها الاجتماعي، بتزويج ابنتهــا زواجًا منفعيًا من الناحية الاجتــماعية. فإذا رأينا مثل هذه المعانــاة لرجل فى أواسط العمر حقق قدرًا من النجاح، وله منزلته الاجتماعية، فإن إمــكانية قيام علاقة حميمة بينه وبين فتاة شابة فاتنة لا يكون مبعثها استــحسانها والإعجاب بجمالها فقط، وإنما هو أمر مرجح تمامًا، فى ضــوء علاقته السيئة بزوجته. لقــد استحوذت الفتــاة على نفسه وجن بحبها، فى الوقت الذى كانت فيه زوجته النكدة تعذبه، وتنغص عليه حياته وتزيده نفــوراً منها، ومن ثم اندفع إلــى عمل لم يكن بد من إقــدامه عليــه، وهو الفرار بالمال والفتاة.

فإذا نظرنا إلى هذه التــبريرات مجردة من سيــاقها الذى عرضت فيــه عرضًا مســهبًا بعنايــة، فإنها تكون غــير مقنعــة فى الغالب، أمــا إذا أخذنا فى الاعتــبار الحضور الدائم لإحساس درايزر واندماجه كاملاً مع شخصيته الرئيسية، فإن موقــف هارستود يصبح موقفًا صحيحًا قابلاً للتصديق.

ولدينا فى المشهد، الذى قام فيه حارس باب المسرح بدفع هارستود فى الجليد، مثال مطابق تمامًا، فثمة محاولة واضحة فى تجرد المخابرة الصحفية وعدم تحيزها، لكن المراسل الموضوعى عند درايزر يفسح الطريق دائمًا للمراقب المستجيب .

شرع يسير بالقرب من الباب الجانبي، ثم نسى ما كان قادمًا من أجله، فتوقف هنيهة، وراح يدعك المعصمين ليدفئهما، وفجأة تذكر أنه باب المسرح!

اقترب من المدخل، وانسل فيه.

قال له الحارس وهو يحدق النظر إليه: «ماذا؟» وما أن توقف حتى فحصه بدقة، ودفعه بشدة وعنف، وهو يقول له: «اخرج من هذا المكان».

حاول هارستود أن يوضح موقفه، حتى فى أثناء دفع الحارس له بقوة وخشونة، فقال: «أنا أريد مس مادندا Miss Madenda أنا على حق فيما أقول. أنا-».

دفعه الحارس دفعة أخيرة، وأغلق الباب وراءه، وحينئذ انزلق هارستود وسقط فى الجليد، فأصيب بجراح، وانتابه إحساس غامض بالخجل. وطفق يصيح ويسب الحارس بحماقة وغباء، ويقول: «لعنك الله ياكلب! حقت عليك اللعنة يا وغد». وحينما كان يزيل ما علق بمعطفه الحقير من ثلوج ذائبة، راح يقول: إننى - إننى كنت أستأجر أمثالك عندى فيما مضى».

وفى تلك اللحظة تفجر فى نفسه شعور شرس تجاه كاريه. مجرد شعور، تفكير غاضب إزاء كل ما أفلت منه.

إن إدراك درايزر للوجود الإنسانى يتسم بالاكتئاب، وهو يكتب بهذا الإدراك الذى يرى أن البشر مقيدون بوجود آلي، تخضع فيه آمال الإنسان ورغباته للبيئة والظروف. لكنه يكتب أيضًا عن إيمان راسخ لا يتزعزع بأن الإنسانية يمكن أن

تتحقق فـى هذا العالم، أى أن تعاطف الإنسان قـيمة يمكن إدراكها وتميـيزها على الأقل، إذا كانت هى القيمة الوحيدة فى الواقع، وهذا الإيمان هو الذى يجد تعبيراً عنه فى أسلوب درايزر، فى ذلك الحـضور القـوى غيـر المعلن، الذى يمنح رواياته طاقتها المعبرة الفريدة.

***

(٣)

«حينما أرقد محتضراً»

وليم فوكنر

حين ظهرت قصة فوكنر Faulkner[(١)] حينما أرقد محتضراً As I Lay Dying في عام ١٩٣٠م لم يكن من المدهش أن تعد سبة في جبين الطبيعة،

---

(١) وليم فوكنر (١٨٩٧-١٩٦٢م) أحد الروائيين الأمريكيين الكبار، بل أحد كبار الروائيين العالميين في القرن العشرين الذين تركوا بصمات واضحة على الفن الروائي، وتميزت أعمالهم بمذاق خاص. ولد في نيو ألباني التي تبعد خمسة وثلاثين ميلاً عن أكسفورد عاصمة لافاييت التابعة لولاية المسيسبي، إحدى ولايات الجنوب الأمريكي. وحينما كان لا يزال طفلاً صغيراً رحلت الأسرة من نيو ألباني إلى أكسفورد، ومنذ ذلك الوقت ارتبط فوكنر بأكسفورد فتعلم في إحدى مدارسها، وعاش فيها، ولم يكن يغادرها إلى مكان آخر إلا لظروف خاصة، كذهابه إلى نيويورك لبعض شئونه، أو تردده من حين لآخر على هوليوود التي كان يرتبط بها ارتباط عمل بكتابة بعض النصوص السينمائية، أو سفره في زيارة خارج أمريكا، وخاصة لأوروبا واليابان في السنوات الأخيرة من حياته؛ ولما دخلت أمريكا الحرب العالمية الأولى ولم يكن مجنداً بالجيش قرر التطوع في القوات الجوية الكندية، لكنه لم يحارب وعاد إلى بلده، ودخل جامعة المسيسبي بعض الوقت، وأحرز تقدماً في دراسة اللغتين الفرنسية والأسبانية، على حين أخفق في دراسة الإنجليزية، ولم يكمل تعليمه الجامعي على أي حال. وفي أواخر عام ١٩٢٠م سافر إلى نيويورك للمرة الأولى وعمل فيها فترة من الزمن أتيح له خلالها الاتصال بإحدى الجماعات الأدبية، ثم ما لبث أن عاد إلى بلدة أكسفورد. وفي عام ١٩٢٥م سافر إلى نيو أورليانز، ومكث فيها ستة أشهر، وكانت هذه فرصة لأن يشترك في ندوتها الأدبية، ويتعرف على أدبائها البارزين، وخاصة شروود أندرسون الذي كان في قمة مجده الأدبي حينئذ، وكان له فضل كبير في تزكية فوكنر وتقديم أولى أعماله الروائية للنشر، وهي رواية «أجر الجندي» التي نشرت في عام ١٩٢٥م أو أوائل عام ١٩٢٦م. وفي العام التالي صدرت له الرواية الثانية، وهي «البعوض» لكن كلتا الروايتين كانت بمثابة خطوة البداية لرحلة فوكنر الفنية. أما أعماله الروائية التي صدرت بعد ذلك فهي : «سارتوريس» (١٩٢٩م)، «الصوت والغضب» (١٩٢٩م)، «حينما أرقد محتضراً» (١٩٣٠م)، و«الحرم!» (١٩٣١م)، «الضوء في أغسطس» (١٩٣٢م)، و«بايلون» (١٩٣٥م)، «أبشالوم! أبشالوم!» (١٩٣٦م)، و«النخيل البري» (١٩٣٩م)، و«البلدة» (١٩٤٠)، و«اهبط يا موسى» (١٩٤٢م)، و«متطفل في الغبار» (١٩٤٨م)، و«خرافة» (١٩٥٤م)، لكن هذه الروايات جميعاً ليست على مستوى واحد من القيمة الفنية، فأربع منها تنال اعترافاً عاماً من النقاد بأنها أعمال كبرى وهي: «الصوت والغضب»، و«حينما أرقد محتضراً» و«الضوء في أغسطس»، و«أبشالوم ! أبشالوم!»، أما بقية الروايات فهي لا ترقى في جملتها إلى مستوى هذه الأربع. =

فموضـوعها يدور حول بعض المشكلات الاجتـماعية، إذ تصف ما واجهـته أسرة فقيرة من البيض فى الجنوب من شـدائد ومخاطر لا يمكن أن تصدق، بما فى ذلك الفيضان والحريـق، والحظ العاثر من الناحية البيولوجية، وذلك حـينما كانت تقوم برحلة إلى مدافن الأسرة. والرواية تقدم مظاهر شاذة ومرعبة لهذه الرحلة كالرائحة الكريهة، التى تفوح بصـفة مستمرة من الجثـة المتعفنة، وتحليق الصقور، وتعـقبها للعـربة التى تحمل تابوت الميت الـذى صنع فى البيت، والصـورة المشوهة للثـقب الذى أحدثه طفل مخبول فى التابوت، قبالة وجه المرأة الميتة. ويكمن مغزى الرواية فى روح التضامن والتكافل التى لا تقهـر عند الأسرة؛ والتى أصرت على التغلب على مصاعب الرحلة ومـخاطرها الرهيبة التى لا تصـدق، بتصميمـها على الوفاء بالوعد للأم الميتة، بأن تدفن رفاتها فى مقابر أسرة والدها.

من النادر أن يعنى مثل هذا النقد بقضايا الشكل والتكنيك. وحقيقة الموقف - فيما يبدو- أن فوكنر آثر استخدام منهج تيار الوعى فى سرد قصته، وأنه على الرغم من أن منهج فوكنر معقد فى التحليل النقدي، فإن الأحداث وتفسيرها يمكن مع ذلك

وفوكنر يركز فى رواياته بعامة على الجنوب الأمريكى الذى ينتمى إليه، والذى كان شديد الإحساس بماضيه، وبتاريخ عائلتـه فى ربوعه؛ ومن ثم استحوذ موضوع الجنـوب على حاسته الفنية وفرض نفسه على أعماله فرضًا. وقد خلق خياله مكانًا أساسيًا تجرى فيه أحداث معظم رواياته، وهذا المكان الخيالى يشبه موطنه الذى كان يعيش فيه. أما اسـمه الذى اختاره فهو مقاطعة «يوكنا باتاوفا» التى يفـترض أنها فى الشمال الغربى من ولاية المسيسـيبي، وأما عاصـمتها فهى «جفـرسون». ويشير النقاد الذين يعـرفون جغرافيـة موطن فوكنر أن «جفـرسون» ومـقاطعـة «يوكنا باتاوفا» قـد استمـدهما فـوكنر - مع اختـلاف يسيـر- من بلدته أكسـفورد ومقـاطعة لافاييت، بما فى ذلك نوعـية السكان، من حيث إن عـددًا كبيـرًا من سكان المنطقة كان من فـقراء الفلاحيين البيض والـزنوج، الذى يستأجرون الأرض، ويعيشون فى أكـواخ متداعية، كما أن الـبلدة نفسها تقع فى رقعة وعرة تتخللها الوديان العميقة الضيقة.

وإلى جانب مـا تركه فـوكنر من أعمـال روائية كثـيرة كتـب عددًا من القصص القـصيـرة، صدرت فى مجـموعات منهـا : «هؤلاء ١٣» (١٩٣١م) و«دكتور مارتينو وقـصص أخرى» (١٩٣٤م) . وقد جـمعت قصصه فى مجموعة نشرت سنة (١٩٥٠م). كذلك مارس فـوكنر كتابة الشعر، بل إنه استهل حياته الأدبية حين نشر ديوانه «الإله فورن الرخـامى» سنة ١٩٢٤م، ثم نشر بعد ذلك ديوانًا آخر هو «غـصن أخضر» سنة ١٩٣٣م، لكن شعـره ليس من نوع جيد، وإزاء كل هذه الإنجازات الأدبيـة العظيمة استـحق فوكنر أن يمنح جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٠م .

أن تُكتشف وتُفهم من العمل، على الرغم من التعقيد المضاعف فى تكنيك معقد. ومع أن هذه الرواية تقدم وصفًا محزنًا - إلى حد ما- لأسرة فقيرة من أسر الجنوب البيضاء أرغمت على القيام برحلة محفوفة بالأخطار، فإنها لا تبلغ المكانة العالية التى بلغتها قصة **عناقيد الغضب** Grapes Wrath لشتاينبك[1] وإن كان النقاد يشعرون بأن موضوعها وفكرتها الأساسية ينتميان إلى نفس التقاليد.

لكن قصة فوكنر أكثر تعقيدًا من قصة **شتاينبك** Steinbeck ، وأوغل منها فى التجريب، ذلك أن فوكنر ابتداء من **قصة سارتوريس** Sartoris إلى **المكان المقدس** Sanctuary ومن قصة **أبشالوم! أبشالوم** Absalom ! Absalom إلى **قصة البلدة** The Town- دائب السعى وراء أشكال جديدة، يستطيع من خلالها أن يعطى تقديمًا أكثر نضجًا وحيوية لرؤاه فى التجربة الإنسانية، وهذا البحث من جانبه عن التكنيكات القصصية الجديدة يدل على إيمانه بفعالية القصة، فى استيعاب جوانب التجربة الواقعية للإنسان ونقلها- تلك التجربة التى يمكن أن تُصاغ فى غير أسلوب. وليست تجربته فى **حينما أرقد محتضرًا** إلا تحقيقًا للمعنى من خلال الشكل.

إلا أن التجربة مع الشكل والتكنيك تتضمن بالضرورة ابتعادًا عن النموذج المتوقع، وإذا بلغ هذا الابتعاد حد الإسراف فإن العمل غالبًا ما يكون معقدًا، بل مستغلقًا. ومن الأمور المألوفة الآن اتهام الفنانين المحدثين، وخاصة جويس، وفوكنر، بالانبهام والاستغلاق، وقصة حينما أرقد محتضرًا التى نحن بصددها مثال صحيح لذلك عند فوكنر. إن تقسيم هذه الرواية إلى أقسام صغيرة يشبه تقسم أكثر الأشكال تقليدية، إلى فصول[2] . لكن نظرًا لأن ما تتكشف عنه الأحداث

(١) جون شتاينبك (١٩٠٢-١٩٦٨م) كاتب قصصى أمريكى حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٦٢م، وقد ظهرت قصته «عناقيد الغضب» فى عام ١٩٣٩م، وهو يقدم فيها وصفًا تقريريًا رائعًا لهجرة أسرة من أوكلاهوما إلى كاليفورنيا بحثًا عن عمل.

(٢) تتألف الرواية من تسعة وخمسين قسمًا متفاوتة فى أطوالها، وهى موزعة دون تساو بين خمس عشرة شخصية تكشف من الأحداث، ومن وضع العائلة بقدر معرفتها وذكائها وبصيرتها، وهى بهذا تكشف الكثير عن ذاتها. إن سبعًا من هذه الشخصيات من عائلة «بندرن»، وهم: الأب «أنس» والأم «آدي» وابنتهما الوحيدة «ديوى دل»، و«الأبناء الأربعة» «كاش» و«دارل» و«جويل» و«فاردان» مع ملاحظة أن=

فعلاً لا يستمر بانتظام، كما أن قارئى الروايات قد اعتادوا التوقع، فإن النموذج فى رواية فوكنر ربما يكون عصيًا على الإدراك.

إن القصة من الناحية التقليدية تعنى سردًا لأحداث، أو عرضًا لحكاية فى زمن. والواقع أننا نقبل هذه الخاصية كشرط ضرورى للقصة، بل على أنها سمتها المميزة كعمل فني. ومع ذلك فإن ما يفعله الفنان بهذا الشرط الأساسى المعيارى يكون له تأثيره المباشر على أسلوبه الشخصي، وعلى مغزى ما يمكن أن يصوغه فى ذلك الأسلوب ومن خلاله؛ فقصة ما حدث لأسرة جوياد Joud وقصة ما حدث لأسرة باندرن Bunderm كلتاهما ترضى نموذجًا معياريًا واحدًا من الزمن فى القصة، إذ إن كلاً منهما تبدأ بشيء ما يوشك أن يحدث، وتستمر مع تكشف الأحداث حتى يحدث ذلك الشيء. ولكن فوكنر جعل تكنيكه القصصى شيئًا أكثر من وصف للأحداث، فقد قدم شكلاً رمزيًا قادرًا على التعبير عن بعد أعمق، مما تعنيه الحياة فى الزمن.

إن زمن الوعى الإنسانى فى حينما أرقد محتضراً ليس مجرد زمن تتوالى فيه الأحداث فى تسلسل وترتيب، فهناك أيضًا زمن الوعى الباطنى الذى هو مساوٍ للجانب الواقعى من التجربة الإنسانية، وهذا النوع عند فوكنر يقيس كثافة التجربة الإنسانية، وليس نظامها فى التسلسل والتتابع.

وإذا سلم القارئ بأن فوكنر يتعامل مع كلا النوعين من الزمن فى روايته حينما أرقد محتضراً فإن قدرًا كبيرًا من انبهام تجربته فيها يتبدد ويتلاشى. والواقع أن التعقيد يبقى، لكنه تعقيد منوط بالمعنى؛ لأن ما يسلم به القارئ أيضًا إنما هو

= «جويل» ابن غير شرعي، فقد حملته آدى سفاحًا من أحد القسس، وأما الباقون فهم من بين جيرانهم، أو من أناس آخرين احتكت بهم العائلة خلال رحلتها. ولقد نال هذا التعدد والتنوع فى وجهات النظر الكثير من المديح، ولكنه فى بعض الأحيان يبدو زائدًا عن الحد ومثيرًا للأعصاب- مثال ذلك دارل الذى يقدمه لنا المؤلف على أساس أنه راء يستشف ما يحدث عن بُعد، وجعل دارل هذا يروى لنا الأحداث (مثل الانتهاء من التابوت، والمطر يسقط) دون أن يكون حاضرًا. وقد علق ريتشارد تشيز على تعدد أشخاص الرواية بأنه «بكل بساطة وجهة نظر المؤلف الكلى الحضور».

الطبيعة الثنائية للوعى الإنساني، أى التسليم بأننا نعيش فى وقت واحد فى عالم الأحداث الخارجية، بالإضافة إلى عالم الوعى الإنساني، وأن نظام الأحداث فى أحدهما يختلف اختلافًا جذريًا عن نظام الأحداث فى الآخر. وقد كانت مهمة فوكنر تقديم كلا العالمين معًا فى وقت واحد، وهذا هو الموضوع فى الرواية.

وبجانب الانتقال من وعى شخصية إلى وعى شخصية أخرى، بما يتبعه من تغير مستمر فى وجهة النظر، استطاع فوكنر أن يقدم النموذج والمثال، ولم يقدم هذا النموذج فى الأحداث فقط، وإنما يقدمه كذلك فى الكيانات الشخصية، وتفسير كل منها للحدث الذى يشهده، والدافع إليه؛ ومن ثم فإن دارل Darl فى الحدث ليس هو دارل فى الوعي؛ لأنه فى الحالة الأولى يقدَّم أساسًا من خلال عيون الآخرين؛ وهكذا الحال مع سائر الشخصيات الأخرى، أى أن وجودهم كأعضاء فى الرحلة يختلف بعامة عن وجودهم كأفراد أحياء، أى كائنات تمارس الحياة. ومن خلال تجربة فوكنر الناجحة نستطيع أن نستشعر طابع السخرية فى هذا الاختلاف، ومن ثم فإن عقدة التجربة الإنسانية عند فوكنر مزدوجة فى طبيعتها، وهو يقدم فى روايته **حينما أرقد محتضرا** شكلاً قصصيًا، يدل على إيمانه بما سبقت الإشارة إليه.

وبقدر ما يمكن أن نصل إليه من رؤية موضوعية لدارل - باعتباره شخصًا يختلف عن الآخرين؛ من حيث كونه شاذًا إلى حد ما فى بعض الأحيان، ومجنونًا تمامًا فى أحيان أخرى- يكون وعينا بدارل بوصفه حالة مرضية، لكن الرؤية الموضوعية لدارل ليست إلا وصفنا له؛ وما يتصل بذات دارل، وبتجربته الباطنية، يتخلل الرواية كلها، ولعل ما يقرب من ثلث أقسامها التى تبلغ الستين قد خصص لتقديم العالم الداخلى لدارل.

ولم يحقق فوكنر من النجاح فى أى موضع من الرواية مثل ما حققه فى وصف هذه الشخصية المعقدة، فإدراك القارئ ينتقل من دارل فى الفعل والحدث، إلى دارل فى وعيه الباطني، وتكمن سمة التناقض الظاهرى لدارل الحقيقى -

أخيراً- فى التوتر بين هذين الجانبين المختلفين من التجربة الإنسانية؛ فدارل هو الذى يتهكم بأخيه تهكمًا لاذعًا بسبب حزنه الشديد، على وفاة أمهما آدى Addie، ودارل هو الذى يرى أخته قـد تورطت فى مأزق[1] ، فلا يقدم لهـا عونًا سوى الإنكار الصامت، ودارل هو الذى يشعل الحريق فى مخـزن غلال فلاح، ساعد فى إطفاء الحريق الذى كان دارل قد أضرمه فى تابوت أمه آدي، ومثل هذا الشخص من اليسير الحكم عليه بأنه غيور وحقود، يعوزه التحمس لمسـئوليات الأسرة، ويفتقد الأهمية والصلاحية من الناحية الاجتماعية بفعله الآثم.

لكن دارل ذا الكينونة، دارل الذى يكشفه لنا فوكنر بأسلوب «فحص أعماق النفس» ليس من اليسـير الحكم عليه. والواقع أننـا لا نسعى إلى هذا الحكم، وإنما حسبنا أن نفهم. فعمل دارل أى أعماله الخارجية الظاهرة، والدور الذى يقوم به فى الكشف عن الأحداث يصبح قابلاً للفهم، فى ضوء تبصرنا بواقع تجربته الشعورية.

والصورة الناجحة التى قدمها فوكنر لشخصية مثل شخصية دارل تغير أسئلتنا الجوهرية عن الشخصية والتشخيص، فلم يعد اهتمامنا بما تتكشف عنه الأحداث، أى بالسؤال القائل: «ثم ماذا حدث؟» بقدر اهتمامـنا بتقديم كينونة الشخصية، أى بالسؤال الذى يقول: «ما التـجربة الحقيقية للإنسـان؟»، فما بين سؤال أنْس Anse البسيط «أين جوبل Jewel؟» وإجابة دارل: «نزل إلى مخزن الغلال» يجعلنا المؤلف نستشعر شيئًا ما من خاصية الوعى الحى، عند دارل.

حينما كنت طـفلاً تعلمت أول ما تعلمت كيف أن الماء يعـذبُ مذاقه كثـيراً حـينما يبقى برهـة من الزمن فى دلو من خشب الأرز، فـهو يكون دافئـا باردًا ذا نكهة ضـعيفـة، تشبه رياح يوليـو الحارة مع روائح أشـجار الأرز، ومن الواجب أن يبقى المـاء ست ساعات على الأقل ليُـشرب من قَرعة، وينبغى ألا يُشرب أبدًا من إناء معدني.

(١) يقصد حملها من سفاح.

وحين يجن الليل يكون الجـو ساكنًا بصـورة أفضل، وقـد تعودت أن أستلقى على فراش من القش فى ردهة البيت، وأنتظر حتى يستغرقوا فى النوم، لكى أسـتطيع أن أنهض، وأعـود مـرة أخـرى إلى دلو الماء الذى يكون أسود اللون، فى الظـلام، قابعًا على رف أسـود كذلك، على حين يبدو سطح الماء الساكن فوهة مستديرة فى فراغ، وقبل أن أحركه بالمغرفة كنت أستطيع أن أرى على صـفحة الماء فى الدلو نجمـة أو نجمتين، وربما يكون هناك نجمة أو نجمتان فى المغرفة التى أتناول بها الماء.

إن ما كتبه فوكنر هنا مفعم بالحيوية على نحو رائع، فصوره واضحة سليمة من النقص والخلل، لكن الوظيفة الحقيقية للتصوير هنا ليست وصف تجربة سارة لطفل المسيسبي، باحتسائه الماء البارد فى ليالى الصيف القائظ. بقدر ما تعمل هذه الفقرة على تجسـيد خاصـية الإحسـاس عند ذلك الطفل، أعنى أننا لا نعنى بطبيـعة هذه التجربة الخاصة، بقدر ما نُعنى بطبيعة الوعى الذى كان قادرًا على مثل هذه التجربة.

والوعى الذى يتـعارض أشـد التـعارض مع وعى دارل وهو وعى كـوراتل Cora Tull، وهذا التعارض له تأثيره على أحاسيسنا، فنحن لا نهتم بما لديها من البـيض والدجاج، أو بما تعـده من كعك لتـبيـعه للسـيدات الموسـرات، بل على العكس نهتم بما تدل عليه تـلك الأشياء، بوصفها تجـسيدًا موضوعيًـا لما يشغلها، وباعتبار أنهـا تكشف لنا سمة تجربتها الواعـية، وباعتبارها تعبـيرًا عن عالم كورا، وقيمـها، وعلاقتهـا بالحدث فى الرواية. وهذا هو ما يعنيه وجود كـورا، أساسًا، بوصفـها ذلك الكـيان is-ness الذى يدخل فى علاقـة مباشـرة مع أسرة باندرن، ويدفع جويل إلى أن ينفجر بالصراخ والبكاء فى القسم الوحيد الذى يعرض وجهة نظره، كما يثير اشمئزاز فاردامان Vardaman حتى يقذف السمك الذى كان يحمله إلى أمه فى تيه وفخر إلى الأرض.

كورا إذن مهمة، وحديثها السطحى الـهين عن الأخلاق يصبح تعبيرًا ساخرًا عن بعـض المعـانى الأساسـية للرواية، فهى تقول فى فصل متقدم من الرواية:

«إن الله يستطيع أن يفحص أعماق النفوس، وإذا كانت إرادته قد قضت بأن يكون لبعض الناس أفكار عن الصدق، والأمانة، والاستقامة تختلف عن أفكار الآخرين، فليس من حقى أن أرتاب فى حكمه». وثمة كثير من العبارات الساخرة المحيرة التى يقدمها فوكنر فى هذا المقام. ومن الواضح للوهلة الأولى أن كورا قد أعمتها أفكارها الأخلاقية المسبقة، عن أن تفحص أعماق أى إنسان فى أى وقت، وخاصة أعماقها هي- وفضلاً عن ذلك فإن العبارة ترتبط بتكنيك فوكنر، وبالمعنى الذى استطاع أن يصوغه من خلال ذلك التكنيك. إنها رمز موضوعى لقيم كورا وفى الوقت نفسه تمكن القارئ بصورة ساخرة من أن «يفحص أعماق النفس».

وأخيرًا، فإن الفقرة ترتبط بالمعنى الكلى للرواية، وهو تصوير التجربة التى يعانيها الجنس البشرى فى الحياة تصويراً متعاطفًا مجردًا عن الأفكار الأخلاقية المسبقة، ولذا كانت مهمة فوكنر الأساسية أن يقدم ما يحس أنه موجود فى طبيعة الإنسان، أى أن يقدم «الأفكار المختلفة عن الصدق والأمانة والاستقامة» التى تحدد الموقف الإنساني، ولابد أن يأتى تقديمه متنوعًا ومعقداً من العمى الروحى عند كوراتل، إلى الوعى المفرط فى الحساسية عن دارل- أى المدى الذى يحيط بعالم الإنسانية فى منظورها، ويتطلب جسارة فى التكنيك القصصي، تميزت به معظم التجارب الناجحة فى القصة الحديثة.

والمشهد الذى تقوم فيه كورا بزيارة آدي، قبيل موتها مباشرة، سمة مميزة لتكنيك فوكنر وغايته؛ فهو يقدم كورا، وقد جلست بجانب فراش آدي، كمشاهد فضولى النظرات، مولع باستطلاع حالتها أكثر منها زائرة تأسى لها، وتتعاطف معها، ووجهها الذى تبدو به أمام السيدات فى حجرة التمريض وجه عادى تقليدى بدرجة كافية، وهى تعتقد أنها تقوم بواجبها كصديق يقوم بواجب المواساة، ولكن فوكنر إذْ يجسد وعيها الباطني، ويجعله شيئًا موضوعيًا إنما يقدم وجهها الحقيقي. وهذا هو ما يقوله وعيها:

غطاها لحاف حتى ذقنها، والجو حار كما هو، ولم يبق منها مكشوفًا إلا وجهها ويداها، وقد أسندت على وسادة، وارتفع رأسها لكى تستطيع أن

تطل عبر النافذة، وأن تسمعه (ابنها الذى يصنع تابوتها تحت نافذة غرفتها) فى كل مرة، وهو يمارس العمل بالقدوم أو المنشار، ولو كنا صماً لكان بمقدورنا تقريباً أن نشاهد وجهها، وأن نسمعه (الذى يعمل) بل نراه.

إن كورا هنا هى التى تأتى لتشهد دنو الموت من إنسان آخر، أى لتشاهد وتلاحظ وجه المرأة المحتضَرة، فى الوقت الذى تسمع فيه حركة العمل تجرى فى صنع تابوتها. ويقدم فوكنر المعادلات الرمزية لمشاعرها الحقيقية فى صور متوالية موجزة، لا نرى آدى فيها، وإنما نراها حسبما تراها كورا، وبذلك نرى جانباً من نفس كورا الأساسية: «هزل وجهها حتى بدت عظامه أشبه بخطوط بيضاء تحت الجلد، أما عيناها فكانتا مثل شمعتين تذوبان فى تجويفيهما من شمعدانين من الحديد». ثم فى لمسة بارعة غير متوقعة، يقدم لنا فوكنر رؤية داخلية أعمق لكيان كورا، حينما تعلن الحكم: «لكن لا يبدو عليها أثر للخلاص الأبدى السرمدى ولا لرحمة الله» ونحن نرى أن آدى بالنسبة لكورا ليست هى آدي، إنما هى الاعتداء على فهم كورا لمبادئ الأخلاق. وقد أصبحت كورا علامة مميزة فى الصورة، أى صورة احتضار آدي، إذ تأتى كل يوم لتشهد ما يطرأ عليها من تغير. وما كانت تتسم به آدى من قبل قد تبدد وتلاشى فى نظرها. وهذا هو التبرير لصراخ جويل وبكائه.

وقد كان وجود النسوة مجتمعات فى حجرة التمريض، مثل الصقور التى سوف تحلق فوق التابوت فيما بعد خلال رحلته الطويلة، فهذا الوجود نذير شؤم هزلى سخيف بما يدل عليه من ثرثرة ينافق فيها النسوة بعضهن بعضاً، لكنه نذير شؤم مأساوى بما يوحى به من علاقة الإنسان بأخيه الإنسان. ولا تكمن الخاصية الفريدة للمعنى عند فوكنر، فيما تنطق به كورا، ولا فيما تفكر فيه، وإنما فى التوتر بينهما:

أقول: «إنهم صنعوا شيئًا جميلاً حقًا، لكنه ليس مثل الكعك التى اعتادت آدى أن تصنعه»، وتستطيع أن ترى البنت، وهى تقوم بغسل كيس الوسادة وكيِّه كما لم يكن قد كوى من قبل. وربما سيكشف ذلك

عن عـدم رؤيتهـا لها، وهى تسـتلقى هناك فى رعاية أربعـة أولاد وبنت، تماثل الولد فى الصخب واللعب، والجميع يقومون بخدمتها.

إن كورا، وكيت Kate، وإيولا Eula جزء أساسى من المشهد الذى تعالج فيه آدى سكرات الموت، فذهن كورا يتعجب من صورة آدى الحقيقية: «كانت ترقد تحت اللحاف، وقد تكور جسمها النحـيل، وبدا كأنه جسم طائر صغير، والوسيلة الوحيدة التى يمكن أن نعـرف بها أن أنفاس الحياة ما تزال تتصـاعد منها هو صوت قشور الحـشية التى تستلقى فـوقها»، ثم يتحول اهتـمامها إلى عـقد إيولا، ومدى ملاءمة الثمن الذى اشـترته به، وهو خمسة وعشرون سنتًـا فقط- وفجأة تفكر فى إنفاق نقودها على الكعك، وأخيرًا تفكر فى السبب الذى دفع إيولا إلى الحضور، وأنه الاهتـمام بدارل. وعند إجـراء مراسـيم لحظات الاحتـضار الأخـيرة، تقــوم السيـدات بعمل الأشياء التـى استقر عليـها العرف، وأصـبحت تقاليد راسـخة لا مناقشة فيها، لكن فوكنر يكشف عن طبيعة مشاعر هؤلاء النسوة الحقيقية، بتجسيد تلك المشاعر فيما اسـتغرقن فيه من أعمال تتصف أحيانًا بالتـفاهة وأحيانًا بالحقد، وبذا خلق رمزًا أكبر يوحى بحكمه الفنى على جانب من طبيعة الإنسان الأساسية؛ فلا تثريب علـى هؤلاء النسوة فيما بذلن من جـهد ونشاط، كمـا لا تلام الصقور على نشاطها حول الجثمان، لكن التثـريب يتجه إلى ما يتصف به وعيهن الباطن؛ إذ لم يكن أقل بغضًا وسوءًا مما لدى الصقور.

ويثير جنون دارل سؤالاً عن مدى صلاحيـة نظراته التى اعتمد عليها فوكنر، ولاسيما أن هذا الجنون لم يصب به دارل فى آخر الرواية فقط، فقد ألمح إليه أنس بطريق غير مباشر، فى قسمه الافتتاحى حين قال:

ودارل أيضًـا، إنهم يحـاولون إقناعى بأن يأخـذوه- لعنهم الله- لست خائفًا من العمل؛ فقد قمت دائمًـا بإطعام نفسى وعشيرتي، ووفرت لهم سكنًا يأويهم، ولكنهـم سوف يقللون الأيدى العاملة عندي، لمجرد أنه لا يرى غـير عملـه الخاص، ولمجرد أنه مـبهـور بمنظر الأرض؛ لأن الأرض

كـانت وعـرة فى الماضي. ولم يـشرعـوا فـى تهـديدى بأخـذه منى بقـوة القـانون، لكى يقللوا الأيدى العـاملة مـعى إلا عندمـا دخل ذلك الطريق وسويت الأرض، ولا يزال مبهوراً بها.

ومن المؤكد أيضـًا فى أوائل الرواية أن جنون دارل كان مشـتبهًا فـيه بل ألمح إليه، عندما كان ثمة تفكير مـ حـجزه. ومن السخرية أن تكون أنانية أنس، وقلقه من نقص الأيدى المعـاونة له هى التى حالت دون دخـول دارل مصحـة الأمراض العقلية من البداية.

ومع ذلك، فإن نظرات دارل وتجاربه الباطنية لا تقدَّم على أنها مجرد وهم، ولا تذكرنا بمواقف ولتـر ميتى Walter Mitty. لقد عرضت فيـما يبدو، لا على أنها تعبيرات وافية بما يحدث، بل على أنها أيضًا تعبيرات رمزية عن إحساس دارل الذى لا يمكن تصوره. ولعل القسم الذى يتناول موت آدى معظم الأمثلة نجاحًا فى التكنيك، ففى القسم الذى يسبقـه ينصرف الطبيب بيبودى Peabody من حـجرة التمريض، وقد التزم الصـمت، بما يعنى أنه يرفض الاعتراف بموتها، ومن السطور الأخيرة من هذا القسم يقول:

خلف الشـرفـة يقوم كـاش Cash بنشـر لوح مـن الخـشب بمنشـاره، فيصـدر عنه صوت منتظم أشبه بغطيـط النائم، وبعد دقيقة تنـاديه باسمه بصوت قوى أجش فتقول: «كاش! أنت يا كاش».

وفى القسـم الـتالي، وهو القسم الخـاص بدارل، يُقَدَّم وصف مـفصل لموت آدي، لكن الذى يقدم إنما هو الـوصف الذى تخيله دارل، ورؤيته التى خـبرها من المشهـد، فقد كانـا هو، وجويل على بعد أمـيال فى ذلك الوقت، وذلك أن دارل كان يقصد إلى إبعاد جويل عن آدى فى اللحظة التى تلفظ فـيها أنفاسها الأخيرة، ونجح فى ذلك بما عـرضه بإلحاح من إمكانـية كسب ثلاثة دولارات، مـقابل قـيام عربة النـقل التى تملكها الأسـرة بنقل حمـولة من الخشب المنشـور، ولما كان أنس جشعًا يطمع فى كسب المزيد من الدولارات فقد وقع فريسة لمقصد دارل؛ كذلك لما

كان جويل يرفض الاعتراف بأن موت أمه وشيك الحدوث، وليست لديه القدرة على مواجهة إمكانية ذلك فقد وافق على اقتراح دارل. وقد جاءت ثلاث فقرات قصيرة من هذا القسم مكتوبة بحروف مائلة[1]، وهذه الفقرات الثلاث تؤدى إلى تحديد الموقع الحقيقى لدارل، الذى كان فيه بعيدًا جدًا عن الحجرة التى تُحتضر فيها آدي. وتبدأ أولاها بما يأتي:

جويل، أنا أقول- النهار يمضى علينا وقد تغطت السماء بسحب رمادية، واختفت الشمس وراء ظلال الغيوم والسحب. فى المطر يتصاعد من البغلين أنفاس كالدخان، وقد تلطخ كلاهما بالوحل الأصفر، أحد البغلين اللذين يجران العربة، وهو الذى لم يسقط فى مجارى المطر الموجودة بالطريق يجاهد بقدر ما يستطيع حتى لا يسقط فيها - مالت حمولة الخشب فوق العربة بتأثير المطر فى الطريق، وكانت تلمع بلون أصفر باهت، وكان الخشب مندى بالماء وثقيلاً كالرصاص، كما كان مائلاً بزاوية حادة تجاه مجارى المطر فوق العجلة التى تهشمت- وكان هناك سيل من الماء المختلط بالتراب الأصفر يجرى حول عوارض العجلة المهشمة وحول عقبى جويل.

إنه فى هذه اللحظة، التى لا ينجح فيها فقط فى التفريق بين جويل وآدي، وإنما ينجح أيضًا فى جعل جويل عاجزًا تمامًا عن الفعل، تحدث رؤية دارل الفعلية الصحيحة لموت آدي، وهذا هو المشهد كما يرمز فوكنر إلى وجوده فى ذهن دارل:

---

(١) يستخدم فوكنر نمط الحروف المائلة عندما يتحول السرد - ولو كان ذلك فى وسط الجملة- من الحاضر إلى الماضي، أو من الماضى القريب إلى الماضى البعيد، أو من الوعى إلى اللاوعي، أو من الحدث الذى يجرى بالفعل إلى حدث ماض تستعيد الذاكرة حدوثه، وهناك سمة أخرى فى كتابات فوكنر تعد جزءًا من تكنيكه الفني، وأعنى بها علامات الترقيم. فهو يستعملها أو يهملها لدلالات فنية، فإذا انتقل السرد من الحدث المباشر إلى حدث يتذكره الذهن انعدم الترقيم؛ لأن الترقيم يوحى بالفواصل المنطقية على حين أن التذكر انسياب ذهنى تتداخل فيه الأفعال والأقوال بغير فواصل منطقية. وقد استخدمت هذا البنط الأسود مكان بنط الحروف المائلة فى اللغة الإنجليزية نظرًا لعدم وجود الأخير فى الكتابة العربية.

أبى يقف بجانب الفراش، ومن خلف ساقه فاردمان يحدق النظر برأسه المستديرة وعينيه المستديرتين، وقد بدأ يفغر فاه، إنها تنظر إلى أبي، حيث بدت كل حياتها المتداعية تغيض فى عينيها بقوة لا سبيل إلى معالجتها، وتقول ديوى دل Dewey Dell: «إنها تريد جويل».

فيقول أبي: «لماذا يا آدي، لقد ذهب هو، ودارل لينقلا حمولة أخرى. وكان يظنان أن ثمة وقتًا كافيًا، وأنك تنتظرينهما وأن ثلاثة دولارات وكل...».

يتوقف واضعًا يده على رأسها، ومع ذلك تنظر إليه برهة من الزمن دون تأنيب، دون أى شيء على الإطلاق، كما لو كانت عيناها تنصتان إلى صوته فى انقطاع تام يتعذر تغييره، ثم نهضت بجسمها الذى لم يتحرك مدة عشرة أيام، وراحت ديوى دل تحنيها إلى أسفل، محاولة الضغط على ظهرها.

وصاحت: «أمي. أمي».

وكانت آدى تطل خارج النافذة، وتنظر إلى كاش، وهو فى انحناء ثابت على لوح الخشب فى ضوء خافت، وقد استمر العمل ناحية الظلام، وفيه كما لو كانت ضربات المنشار تضيء حركته، فقد أحدث اللوح والمنشار ضوءًا.

أخذت آدى تصيح: «أنت يا كاش!» وكان صوتها قويًا أجش لم يهن ولم يضعف.

وهذا تبرير كاف لقبول تجربة دارل الذاتية، باعتبارها وصفًا صحيحًا لما حدث فعلاً، ولما كان ما حكاه دارل من كلمات آدى الأخيرة مطابقًا لما نقله بيودى فإن ذلك يجعل نظرة دارل المذهلة جديرة بالتصديق، ويضفى الثقة على أحكامه.

وقد بلغ إحساس دارل درجة عالية من الرهافة حين كان مركزًا على جويل، فقد استطاع وعيه أن يسجل كل نبضة يختلج بها وجدانه، وكل ما يصدر عنه من

فعل ، وعندما يقول أنس: «أين جويل؟»، ويلفت هذا السؤال نظر دارل إلى وجود جويل فى مخزن الغلال، يصور دارل أخاه جويل على النحو الآتي: «إنه هناك يلهو مع الحصان وسيخرج من مخزن الغلال إلى المرعى، ولن يكون الحصان فى مرمى البصر». ثم يغير فوكنر فجأة الصيغة الزمانية للفعل، من الصيغة الدالة على المستقبل، التى تعكس الرؤية التى تخيلها دارل للمشهد، إلى الصيغة الدالة على الحاضر (المضارع) كما لو كان دارل ينقل المشهد فعلاً. ومرة أخرى فإن ما هو أكثر أهمية ليس هو الحدث فى ذاته، بل ما يستشعره دارل فيه بالفعل.

الحصان هناك بين أشجار الصنوبر فى جو بارد معتدل، وجويل يصفر له مرة أخرى فيصهل الحصان، وحينئذ يراه جويل يتلألأ للحظة مبهرجة بين ظلال زرقاء.

والمعنى الذى يستطيع فوكنر أن يحققه من خلال هذا التكنيك معقد بصورة مذهلة؛ فدارل يصبح فجأة هو المؤلف لتجربة جويل، ونحن نقبل وجهة نظره على أنها وجهة نظر جويل، وأن الحصان بالنسبة لجويل كان «يتلألأ للحظة مبهرجة صارخة بين ظلال زرقاء». ومع ذلك فنحن ندرك أن الوصف كله إنما هو إسقاط لوصف تخيله دارل؛ والمعنى الذي ينبثق هنا أن إحساس دارل الحاد قد اقتحم وعى أخيه، وأن وعى دارل لم يكن فى كل الأحوال وعيًا بأفعال أخيه الخارجية، وإنما هو أيضًا وعى عميق بتخيلاته الصحيحة، بتجربة جويل الباطنية.

وعلى امتداد مائة صفحة تقريبًا من الرواية لا نستطيع أن نتبين السبب الذى من أجله استحوذ جويل على وعى أخيه دارل، ولذا يظل دارل شخصًا يتعذر تفسيره على القارئ إلى أن يُعرف هذا السبب، وهو يتمثل فى أنه حينما كان جويل فى الخامسة عشرة من عمره، وكان دارل حينئذ يكبره بقليل، تأكد لدارل خيانة آدى الزوجية كما تأكد له حبها لجويل[1] ، وقد تحكمت هذه التجربة فى ذاته وكيفتها فى أثناء الفترة الزمنية التى وقعت فيها القصة، وهى فترة موت آدي،

---

(١) كان جويل ابنًا لآدى نتيجة خيانتها لزوجها أنُس مع القسيس وايتفيلد، وكان بين الأم والابن حب عنيف متبادل.

ورحلة تشييع جثمانها إلى مثواه الأخير، ومن هذه اللحظة أصبحت كل مشاعره مركزة فى غيظه العميق من جويل - التجسيد الموضوعى لحزنه وعجزه.

فى قصة الحصان الخشبى الهزاز رابح The Rocking Horce Winner التى كتبها د. هـ. لورانس D. H. Lawrence(١) تعجز الأم عن إشباع حب ولدها لها، لعجز ذاتى فى طبيعتها، فتعبر حاجة الولد الأساسية العميقة لهذا الحب عن نفسها، بفعل عنيف يائس، لإزاحة العقبة التى تحول بينه وبين أمه، وهى رغبتها الملحة المفرطة فى المال. وتشير قصة لورانس هذه إلى القوى الكامنة فى طبيعة الإنسان، وهى قوى تبرز إلى الوجود، حين يكون التطور السيكلوجى مهددًا بعدم الوفاء، بحاجة حيوية، فالحب قوة أيضًا يمكن قياسها وتقديرها فقط عندما يفقدها الإنسان. وثمة تشابه ملحوظ بين تأثير فقدان الحب على طفل لورانس، وتأثير فقدان الحب على دارل؛ فكلاهما يرتد إلى العزلة، واستبطان دوافعه ومشاعره وأفكاره، وكلاهما ينمو وعيه ويزداد إحساسه حدة، وتظهر لدى كليهما مبالغة فى الانشغال بالعقبة التى تعترض اكتماله، وقد تجسدت العقبة عند طفل لورانس فى المال، وتجسدت عند دارل فى جويل، الذى هو الرمز الحى لإحباطه.

وكل قسم تقريبًا من الأقسام التسعة عشر، التى تعرض لوجهة نظر دارل، يعد تعبيرًا بطريقة ما عن انشغاله الزائد بأخيه؛ فأحد عشر قسمًا منها تبدأ بهذا الانشغال، وخمسة أقسام أخرى تُعنى به أساسًا. وتكشف بعض أمثلة من هذه البدايات عن الطريقة التى يبنى بها فوكنر هذا الرمز المهم المعبر عن عالم دارل الباطني. وقد بدأت الرواية بقسم من أقسام دارل: «جويل وأنا نأتى من الحقل نتتابع على الطريق فى صف واحد»، ويبدأ القسم الثالث من أقسام دارل بما يلي: «نحن نشاهده وهو قادم من ناصية الطريق يصعد درجات السلم، لا ينظر إلينا، وهو يقول: «هل أنت مستعد؟»»، ويقول دارل فى قسمه الرابع: «كان فى البلدة

(١) لورانس (١٨٨٥ - ١٩٣٠م) أديب إنجليزي، نظم الشعر، وكتب الرواية والمسرحية، كما كتب المقالات النقدية ومقالات أخرى فى موضوعات متعددة. ومن أهم الروايات التى كتبها وأحسنها رواية «أبناء وعشاق» التى ظهرت عام ١٩١٣م، وهى مترجمة إلى اللغة العربية.

هذا الأسبوع: شُـذّب قفاه تشذيبًا دقـيقًا بخط أبيض بين الشعر، ولسـعة الشمس كمَفصِل من عظم أبيض. إنه لا ينظر مرة واحدة إلى الخلف».

وحينما عاد دارل وجويل إلى الأسرة التى كانت فى انتظارهما، لبدء الرحلة الطويلة إلى المقابر، فى جيـفرسون Jefferson بدأ شعور الكراهيـة الذى استحوذ على دارل تجاه أخيه جويل، يفصح عن نفسه، فى أول عبارة من العبارات الساخرة المهينـة التى طفق يوجهـها إليه طوال الرحلـة. يبدأ القسم بقـول دارل: «إنه ليس حصانك هو الذى مات؛ جـويل، أنا أقول». وهذا التعبير يلتـقط عبارة دارل منذ البداية، وهى «جويل، أنا أقول» التى لم يكن ينطقهـا، لكنها كانت جزءًا له مغزاه فى تفكيره الواعي. وتستـمر سخريات دارل، حينما يشيـر إلى الصقور التى تحلق فوق المنـزل الذى يحتوى جـثمـان آدي. ولـم ينجح دارل فى الحيلولة بـين جويل والبقاء بجانب أمه التى تلفظ أنفاسهـا الأخيرة فقط، بل نجح أيضًا فى تأخيره عن الذهاب إلى المقـابر سدة يومين اثنين. وتمثل الصـقور إهانة أخـرى لكبرياء جـويل وكرامته، ولاسيمـا أننا نراه فى القسم الذى يعرض وجهة نظره يسلق أولئك الذين شهدوا احتـضار آدى بلسان حاد: فكاش يبنى تابوتها فى وجـودها، ونساء الجيران «يجلسن مثل الصقور فى حـجرة التمريض» وديـوى دل «تمنع الهـواء دائمًا من التحرك على وجههـا بسرعة لدرجة أنك حين تكون متعبًـا لا تستطيع أن تتنفسه»، فتلك الإهانات التى وجهت إلى كبرياء جـويل وكرامته هى التى أدت إلى انفجاره المأساوى، وكشفت عن عميق شعوره تجاه أمه.

وددت لو أننـى أنا وهى فـقط كنا على ربـوة عـاليـة، وأنا أدحـرج الصـخور علـى وجوههم فى سـفح هذه الربوة، ثم أرفـع هذه الصخـور وأقذفها إلى سفح الربوة على الوجـوه والأسنان، وكل ما خلقه الله فيهم، حـتى تنعم بالهـدوء: وهذا القـدوم الذى يـعمل فـى تابوتهـا لابد له من خبطة واحدة عنيفة على الأقل. خبطة واحدة عنيفة يمكن أن تكون بعدها فى هدوء.

إن وعى دارل الكامل بقيم أخيه يدفعه إلى استخدام تلك القيم ليضاعف من سخريته به، ويزيدها تكثيفًا وحدة، فهو يقول له: «هل تراها؟ (يقصد الصقور)، أنا أقول: إنها هناك فوق المنزل صوب السماء السميكة المتحركة بسرعة، وقد تحلقت فى دوائر ضيقة، وهى من هنا ليست أكثر من بقع متصلبة، صابرة، تنذر بالشر»، ثم لوعيه بأن جويل، قد نجح بعد جهد طويل، فى أن يوطد علاقته بالحصان، ويتخذ منه بديلاً عن أمه يخفف من حدة علاقة الحب الطاغية بينه وبينها- راح ينكأ الجرح النفسى فى شخصية جويل إذ يقول له: لكنه ليس حصانك هو الذى مات. الله يلعنك» وقد وضعت جملة «الله يلعنك» مباشرة بجوار جملة، تعبر عما يثير ألم دارل وحزنه، وهى قوله: «لا أستطيع أن أحب أمى لأنه ليست لى أم».

ومن الضرورى لفهم عزلة دارل وفرديته، أى لفهم إحساسه واستحواذ أخيه على وعيه، أن نفحص علاقته بآدي، فهى الإنسان الذى تحكم فى توجيه تطوره السيكولوجي. وليس للقسم الذى يعرض وجهة نظرها، والذى قُدم من خلال وعيها، موضع فى داخل الأحداث التى تتكشف عنها القصة، فهو ليس إلا صوت إنسان يقدم وصفًا لحياته، وفى هذا الوصف توضح آدي، وتبرر ما أقدمت عليه من عمل فى الوجود الذى لم تصبح بعد ذات تأثير فيه. ويبدأ هذا القسم بتذكرها لتجاربها الماضية مع أطفال الفصل الذى كانت تقوم بالتدريس له فى الفترة التى سبقت زواجها من أنس مباشرة.

حين كانت المدرسة تنصرف بعد الظهر ولا يبقى إلا آخر تلميذ بأنفه القذر ذى الصوت المسموع، فإننى بدلاً من الانطلاق إلى البيت كنت أهبط أسفل التل إلى ينبوع من الماء، حيث أنعم بالهدوء، وأشعر بالكراهية نحوهم.

وهذه الفترة تشبه أن تكون بداية اعتراف، فآدى فيها تظهر واقع مشاعرها نحو الأطفال بصورة مباشرة، دون لف أو دوران لإخفاء كلمة «الكراهية»، لأنه

ليس ثمة اعتـراف من جانبها بالأفكار التـقليدية المسبقة عن الكـراهية التى يجدها الإنسان، ويتوقعها فى قيم جارتها المتمسكة بالأخلاق الحميدة الداعية إليها، وهى كوراتل. فقـيم آدي، وهى مرتبطة ارتباطًا كـاملاً بموقفها من الأطـفال، تقدَّم فى الوقت ذاته؛ ومن ثم نرى أن كراهيتها للأطفال لا ترجع إلى قذارة أنوفهم، أو إلى عـدم تحصـيل دروسـهم، بل إلى فرديتـهم، وانسـحابهـم إلى ذواتهم الخاصـة، وغريزتهم الفطرية التى ترفض مشاركة إنسـان آخر، وذلك بإغلاق وعيهم من دون هذا الإنسان، وكانت هذه الفردية عند آدى تعنى الموت فى الحياة:

أسـتطيع أن أتذكـر تمامًـا كـيف أن والدى اعتـاد أن يقـول: إن سـبب العيش فى الحيـاة أن الإنسان لديه استعـداد لأن يبقى ميتًا فـترة طويلة من الزمن، وحينما كنت أضطر إلى النظر إليهم (الأطفال) يومًا بعد يوم كان كل طفل وطفلة غريبًـا عن الآخر فى نسبه، وتفكيره الأنانى الخـفي، كما كانوا غـرباء عني، وأظن أن هذا، فـيما يـبدو، هو السـبيل الوحـيد الذى أستطيع به أن أستعد لأن أبقى ميتة، وكنت أكره والدى لأنه كان سببًا فى وجودي.

وقد واجهت آدى بزواجـها من أنس، خيبـة أمل كبيرة فى حيـاتها؛ إذ كان أنانيًا يتركز عالمه فى ذاته، مثل أطفال فصلها، فلا يشارك أحدًا فى شيء، ويحتمى بالأفكار التقليدية المجردة، والشعارات التى يمكن لصـقها بسهولة على أى فعل أو غرض؛ ومن ثم لم يكن الزواج بالنسبة لآدى زواجًا لنفـسين حقيقيتين، ولـم يكن اختراقًا لفرديتها، ولا مشاركة فعلية مع إنسان آخر.

كانت لديه (أنس) أيضًا كلمة يصـيح بها هى الحب، بيد أننى تعودت على الكلمـات فـترة طويلة، وعـرفت أن تلك الكلمـة ليـست إلا مـثل الأخريات: مجرد كلمة فارغة من المضمون.

وطوال اعـتراف آدى المطول نـرى التطور التدريجـى لصورة امـرأة ذات بناء جسدي عظيم، وروح حية متدفقـة، وقد خُصص هذا الاعتراف للإقناع بأن الحياة

يجب أن تكون مشاركة لتصبح ذات معنى، وأن الانسحاب إلى داخل الذات يعنى رفض الإنسان لمسئوليته عن أن يحيا حياة لها معناها، وأن سبب العيش فى الحياة أن الإنسان لديه استعداد لأن يبقى ميتًا فترة من الزمن. وتبلغ خيبة أمل آدى بزواجها من أنس ذروة سوئها، عقب ميلاد دارل الذى كان غير متوقع وغير مرغوب فيه:

لم يكن (أنس) يعرف أنه كان ميتًا حينئذ، وكنت أستلقى بجانبه فى الظلام أحيانًا، وأستمع إلى الأرض التى كانت من لحمى ودمي، وكنت أفكر: أنس لماذا تكون أنت أنس. كنت أفكر فى اسمه حتى بعد الفترة التى استطعت فيها أن أرى الكلمة مجرد شكل، مجرد وعاء، وكنت أرقبه يتميع ويطفو فيه مثل دبس السكر البارد الذى يطفو وينفصل فى داخل الوعاء إلى أن تمتلئ القدر وتتوقف الحركة فيها، فالشكل ذو المغزى العميق بغير حياة مثل إطار باب أجوف.

وعند هذه النقطة تحررت آدى من زواجها بأنس، وعلى الرغم من أنها استمرت فى الإقامة مع الأسرة، فإنه لم يعد بعد موضع التقدير والاعتداد من جانبها، كما لم تنظر إلى الأولاد الذين أنجبتهم منه خلال علاقتهما العميقة من الناحية الروحية على أنهم أطفالها، فبالنسبة لأول أولادها، وهو كاش، أعلنت اعترافها بقبوله:

لقد جئت فى الوقت الصحيح، ولست بحاجة إلى كلمة (الحب) من أجل ذلك مطلقًا، سوى أن تكون للفخر أو الخوف. إن كاش ليس بحاجة إلى أن يقولها لى ولست بحاجة إلى أن أقولها له.

لكن دارل مرفوض:

حينئذ اكتشفت أن عندى دارل، ولم أصدق ذلك فى البداية، ثم آمنت بأننى لابد أن أقتل أنس؛ لأنه فيما يبدو قد خدعني، فغلفنى بكلمة تشبه أن تكون غلافًا رقيقًا من الورق، ثم طعننى من الخلف.

أما جويل الذى كان ثمرة علاقتها بالقسيس وايتفيلد Whitfield فقد كان موضع حبها وقبولها التام.

وهكذا نظفت بيتى مع جويل - كنت أستلقى بجانب المصباح رافعة رأسي أرقبه (الدكتور) وهو بغطيه ويخيطه من جراح الولادة قبل أن يتنفس- معه هدأت الثورة فى دمي وتوقف صوتها.

وتصريح آدى الأخير يكشف سبب موقف دارل الذى يثير الحزن والألم:

لقد أنجبت لأنس، ديوى دل، الوجه السلبى لجويل، ثم أنجبت له فاردامان ليحل محل الطفل الذى خنته فيه، والآن عنده ثلاثة أطفال ينتمون إليه، ولا ينتمون إليّ، ومن ثم فإننى على استعداد لأن أموت.

والأطفال الثلاثة الذى ينتمون إليه هم بالطبع: دارل، وديوى دل، وفاردامان.

وكشف آدى عن اقتناعها بأن الغاية من الوجود الإنسانى إنما هى إيجاد علاقات عملية نحس بها ونعانيها، بدلاً من تلك التى تستقطر من أفكار تجريدية- يزيدنا تبصراً بقيمها الشخصية، ويحدد أساس فعلها الأخلاقي. وفى ضوء ذلك الاقتناع يمكننا أن نفهم «كراهيتها» الخاصة لأطفال المدرسة، بل نفهم كذلك مسوغ علاقتها بهم التى اتصفت بالقسوة إلى حد ما.

كنت أتطلع إلى الأوقات التى يخطئون فيها حتى أستطيع أن أضربهم، وحينما تهوى العصا كنت أشعر بأنها تهوى فوق جسمي، وعندما توجعهم، وتترك آثارها على أبدانهم كنت أحس بدمى يجري، ومع كل ضربة بالعصا كنت أقول فى نفسى الآن أنتم على وعى بي! الآن أنا شيء ما فى حياتكم الموسومة بالأنانية والسرية، والتى تميز طبيعتكم عن طبيعتى دائمًا وأبدًا.

ثم تقول بعد ذلك:

لقد عرفت أنه كان هناك شيء ما، ليس أنهم ذوو أنوف قذرة، وإنما لأننا كنا نضطر إلى أن يستخدم بعضنا بعضًا بالكلمات، كالعناكيب التى

تتدلى بأفواهها من عارضة خشبية، فهى تتأرجح وتتثنى، ولا تتلامس أبدًا، وأنه بضربات العصا فقط يستطيع دمى أن يتدفق مع دمائهم كتيار واحد.

ومن هذا الوصف لفعلها نستطيع أن نفهم ملاحظة دارل الحزينة - إلى حد ما- لعلاقة جويل بآدي: «لقد كانت ماما دائمًا تضربه وتداعبه أكثر»؛ وهذه العبارة تصف نظرة دارل إلى علاقة جويل بالحصان المشوبة أحيانًا بالقسوة، تلك القسوة التى يمكن التعرف عليها، كجزء أساسى من الحب بين الإنسان والحيوان.

يدخل إلى المربط، وينتظر حتى يركله لكى ينزلق بعيداً عنه، فيمتطيه إلى المعلف، ويتوقف قبل أن يصل إلى مخزن التبن، حيث يمعن النظر عبر أعالى المربط التى تعترض الطريق الخالي.

«لعنه الله . لعنه الله».

ولم تكن لدارل مثل هذه العلاقة بشخص آخر، وصراخه بالكراهية يمكن فهمه على أنه تعبير عن قدره المحزن أكثر منه دليلاً على حقده.

وبالمثل، فإن الوعد الذى انتزعه آدى من أنس بأن تدفن فى جيفرسون لا يمكن أن يفهم إلا بعد أن تفهم قيمها؛ فعلاقتها بأنس ليست علاقة زوجة محبة بزوج مخلص نذر نفسه لتحقيق رغباتها، وهو المعنى الذى يشير إليه النقد الاجتماعى للرواية، فالحقيقة عكس ذلك تمامًا؛ إذ إن هذا الوعد الذى أصرت عليه ليس إلا انتقامًا من أنس الذى حطم حياتها، بسبب التصادم بين قيمها وقيمه، فمفهومه الساذج للحب ورغبتها العميقة فى تذوقه ومعاناته لم ينته بها إلا إلى الإحباط والعجز.

لكننى عندئذ أدركت أننى قد خدعت بكلمات أقدم من أنس أو الحب، وأن نفس الكلمة قد خدعت أنس أيضًا، وأننى لابد أن أنتقم بحيث لا يعرف أننى كنت أنتقم، وحينما وُلد دارل طلبت من أنس أن يعدنى بأن يدفننى فى جيفرسون، عندما أموت.

هذا هو الدافع الحقيقى وراء انتزاع الوعد منه، وهو دافع يستند إلى قيم آدي، فهى تعرف أن أنس الذى يعيش بالكلمات سيظل ثابتًا على أساليبه؛ ومما يثير السخرية أن هذه الأساليب لم تكن مسئولة عن الموقف المأساوى لآدى فحسب، وإنما كانت مسئولة كذلك عن حياة أولئك الأولاد الذين تبرأت منهم آدي، بسبب مشاعرها تجاه زوجها.

وهكذا، فإن فوكنر فى روايته حينما أرقد محتضراً لا يكتب ببساطة عن الإيمان بأن الإنسان يستطيع أن يواجه الشدائد ويتحملها، وإنما يكتب عن إيمان بأن ما هو حقيقي، إلى أبعد حد فى التجربة الإنسانية، إنما هو طبيعة العالم الباطنى الذى يستكن فى الإنسان، ففى هذا العالم تتقرر مشاعر الإنسان، وآماله، ورغباته، ومطامحه، ودوافعه التى لا تقاوم، وهواجسه التى تستبد به، وأخيراً مواقفه وأفعاله فى علاقاته بأخيه الإنسان.

***

(٤)

العجوز والبحر

هيمنجوى

يقـدم هيمنجـوى Hemingway [1] فى هذه القصـة أفضل حل يرتضـيه للمشكلة التى يثـيرها فى معظم أعماله، وهى مـشكلة قيم الإنسان الشخـصية فى عـالم، إمـا أنه يتـسم بالمادية الحـريصة، وإمـا أنه يصطرع فـى جوهره بالحـقـد

(١) أرنست هيمنـجوى (١٨٩٨-١٩٦١م) كاتب قـصصى وصحـفى أمريكى زخرت حـياته بظواهر غـريبة متعددة أكسبتـه شهرة عريضة، ولفتت أنظار الناس إليه بقوة، وجعلتهم يختلفون فى أمره، فذهب بعضهم إلى أنه كان بطلاً شجـاعًا من الناحية البدنيـة، على حين رأى آخرون أنه كان متهـوراً أخرق، ذلك أنه ما أن تخـرج فى المدرسة العليـا بشيكاغو سنة ١٩١٧م ولم يكـد يبلغ الثامنة عـشـرة من عمـره حتى أصـر على الاشتـراك فى الحـرب العـالميـة الأولى، على الرغم من رفض السلطـة العـسكرية المتكرر لتـجنيـده لعـدم صلاحيته، وأمام هذا الإصرار دخل سائقًا لإحدى سيارات الإسعاف بالصيب الأحمر الأمريكي. وفى عام ١٩١٨م أصيب بجراح بالغة فى جبهة النمسا- إيطاليا. وإذا كان إصـراره على الزج بنفسه فى هذه الحرب أمرًا له مندوحة فيه إلى حد ما؛ إذ كانت بلاده طرفًا فيها، فإن الزج بنفسه فى الحرب الأهلية الأسبانية خلال الثلاثينيـات كان أمرًا بالغ الغرابة، وليس له من تفـسير إلا حبـه للقتال. أضف إلى هذه النزعة عـنده إقدامه على ممارسة أنواع مـن الرياضة بعضـها عنيف وخطر كمـصارعة الـثيران، وصـيد الحيـوانات من الغابات. وبعضهـا أقل خطورة كصيد السمك، والرحلات البـحرية. وعلى أى حال فإن هذه الأشيـاء تشكل الخلفية لكثير من كتابـاته. ثم كانت نهاية حياته حلقـة أخيرة مـثيرة ، تمثلت فى إطلاق الـرصاص على نفسـه عام ١٩٦١م بعد حالة من الدمار النفسى والاكتئاب الشديد.

أما حياته الأدبية فقد بدأت منذ وقت مبكر، وهو ما يزال طالبًا بالمدرسة العليا. وبعد أن تماثل للشفاء من جراحـه المشار إليهـا بالجبهـة الإيطالية، وعاد إلى وطـنه استأنف الكتـابة الصحفـية والأدبية فى مـتشيـجان وشيكاغو، وفى سنة ١٩٢٠م سافر إلى باريس التى كانت فى ذلك الوقت قبلة الأدباء والفنانين من مختلف بلدان أوربا وأمريكا، وظل بها حـوالى خمس سنوات لقى خلالها تشجيعًـا من الأدباء الأمريكيين البارزين الذى كـانوا قد سبقـوه إلى هناك، أمـثال سكوت فـتزجـرالد، وجـير ترود شـتاين، وأزراباوند . وفى عـام ١٩٢٥م نشر بنيوريوك أول كتاب مـهم له، وهو مجموعة قصص قصيرة عـنوانها «فى عصرنا». وفى العام التالى صدرت روايته «الشمس تشـرق أيضًا» التى سجل بها أول نجاح حقيقى له، ومع أنهـا رواية متشائمة فإن لهـا بريقًا خاصًا؛ إذ تتناول مـجموعـة الغرباء المنفيين في فرنسـا وأسبانيـا بعد الحرب، أو من يسمـيهم هيمنجـوى تهكمًا الجـيل الضائع، وقـد أدخلته هذه الرواية فى دائرة الضـوء والشهرة التى كـان تواقًا إليـها ومتمعضًا منها، فى نفس الوقت، بقية حياته. وفى عام ١٩٢٧م قدم مجموعة قصصية بوأته مكانة مرموقة فى فن كتـابة القصة القصـيـرة وهى «رجال بلا نسـاء»، وتأتى روايته «وداعًـا للسـلاح» فى عام ١٩٢٩م =

والضغينة، وحينما يعالج الكتاب الذين يدينون بتقاليد المذهب الطبيعي هذه المشكلة للإنسان لا يكون تقديمهم لها معقداً بالضرورة؛ فالإنسان، عند درايزر، عاجز فاقد للعون فى عالم آلى يشدد قبضته عليه، ومشكلته فى الأساس هى البقاء، أى تكيف طبيعته ومزاجه مع هذا العالم، وغايته إحراز النجاح المادي. وكانت مهمة درايزر التى خطط لها أن يقدم عالمًا واحدًا هو العالم الذى تخيله، وهو عالم يقع خارج الفرد، وليست شخوصه إلا أشياء تحاصرها ضغوط ودوافع كثيرة لا حصر لها، وهى ضغوط ودوافع وجد الكاتب أنها سمة لهذا العالم. ومشكلة كيان الفرد، بالنسبة لبطل درايزر، كانت بغير مشكلة، فاكتمال بناء الشخص يعنى ببساطة تطور قدرة الإنسان لإحراز أكبر قدر من النجاح فى كل فرصة.

لكن هيمنجوى ليس كاتبًا طبيعيًا، إنه يقدم عالمين اثنين، فهو من جهة يتصور عالمًا داخليًا، له قيمه الإنسانية الفردية، حيث يكون الاهتمام فيه بكينونة الشخصية، وهو من جهة أخرى يعترف بالعالم الخارجى وبقيمه الطبيعية، حيث يكون التركيز الأساسى فيه على الأزمة الميئوس منها لإنسان مقيد بآلية عالم يتصف بالحقد والضغينة، ومن ثم فإن الموضوع عند هيمنجوى أكثر تعقيداً منه عند درايزر. إذن ما دور شخصية الإنسان فى عالم يعمل دائمًا على تقرير مصير هذا الإنسان؟ هذه هى المشكلة الأساسية فى قصة هيمنجوى كلها، وهى المشكلة التى تواجه بطل هيمنجوى الشاب نك أدامز Nick Adams فى السفاحون The Killers، وحله

= لتكمل - فى رأى كثير من النقاد- المرحلة الفنية الخصبة من حياته الأدبية، وتنبع هذه الرواية من تجربته كجندى شاب فى إيطاليا لكنها تتميز بمسحة غنائية رائعة، وتمتزج فيها قصة الحب بقصة الحرب.

وبجانب الأعمال السابقة كتب هيمنجوى أعمالاً أخرى استوحى موضوعاتها من تجاربه الخاصة التى أشرنا إليها، من ذلك «الموت بعد الظهيرة» ١٩٣٢م التى جاءت من وحى ولعه بمصارعة الثيران بأسبانيا، ومدى ما كان يعانيه من ألم فى ذلك، وقصته «روابى أفريقيا الخضراء» (١٩٣٥م) التى تعد نتاجًا لرحلات الصيد فى أدغال أفريقيا، وقصته «لمن تدق الأجراس» التى كانت حصاداً لتجربته فى الحرب والسلام التى عاشها فى أسبانيا، كذلك كانت هوايته فى صيد السمك نبعًا استمد منه روايته القصيرة «العجوز والبحر» (١٩٥٢م) - وثمة أعمال أخرى مثل: «ثلوج كليمنجارو» و«الفائز لا يأخذ شيئًا» و«من يملك ومن لا يملك». وقد منح هيمنجوى جائزة نوبل عام ١٩٥٤م. والجدير بالذكر أن كثيراً من أعماله ترجم إلى العربية.

لهذه المشكلة سـمة مميزة للنمـوذج الذى اتبعه تقريبًـا فى كل أعماله التى سـبقت **العـجوز والبـحر**، ويتمثل فى الانفصال عن البيئـة التى تفرض قيمها عليه ما لا يستطيع قبوله.

وفى قصة أخرى من قصص هيمنجوى المبكرة وهى **وطن الجندى** Solider's Home يقدم كربس Kerbs الجندى الشاب الذى عاد لتوه من الحرب جوابًا مماثلاً، لكن المسوغ للانـسحاب هنا مطور بصـورة أكثر اكـتمـالاً؛ وهذا المسوغ هو الذى يجب أن يُفـحص ويحلل؛ لأنه يشغل الجـزء الأكبـر من الموضوع فى كل أعـمال هيمنجوى . فمع مواجهة كل الجوانب بضغط متواصل، لكى يتم التوافق مع القيم التى يعـتقـد كربس أن مـعظم الناس فى بلدته يدينون بهـا، فإنه يبـقى مصـممًـا بأسلـوب الرواقـيين[1] على مناهضـة تلك القيم والوقـوف ضدها، فـهو يرفض الارتباط بالأندية الاجـتماعـية للفتيـات، أى أنه يرفض الخضوع لأى عـمل كان، ويرفض قبـول دور الشاب الذى يتوق إلى الجنس. وقـد اكتشف فى غـمرة أهوال الحرب وتشـوشهـا قيم الاسـتقامة الذاتـية، وأهميـة العمل الأخلاقـى الذى انبثق تلقائيًا، وولد عنده «شعورًا هادئًا وأعمـاقًا نقية»، وقرر أن يحافظ على ذلك المعنى الجديد للوجود، وهو معنى أحس به وعاناه.

وتدور الروايات الثلاث الكبرى لهيمنجوى أساسًا حول هذه المشكلة نفسها؛ فجاك بارنز Jake Barnes فى روايته **الشمس تشـرق أيضًا** The Sun Also Rises أصبح مغـتربًا بمبادئه الأخلاقيـة، تلك المبادئ التى كانت تمثل بالنسبـة له واقعًا له أهميته القصوى فى حياته، على الرغم من مخالفتها للتقاليد السائدة، وبالمثل، فإن فريدريك هنرى Frecderick Henry فى **وداعًا للسلاح** ترك القتال فى الحرب ضد دولة أجنبية، لكن مـا كان واقعًا أيضًا إلى حـد بعيد بالنسبة له إنما كـان بحثه عن المعنى، وهو البـحث الذى وصفـه روبرت بن وارن Robert Penn Warren بـأنـه

---

(١) الرواقيـة مذهب فلسـفى يونانى ظهر حوالى عـام ٣٠٠٠ قبل الميلاد على يد زينون، وخلاصـته أنه يجب على الإنسـان الحكيم أن يتـحـرر من الانفـعال، ولا يـتأثر بالـفرح أو الحـزن، وأن يخـضع بلا تذمـر لحكم الضرورة القاهرة.

بحث دينى فى أساسه. وأيضًا فإن روبرت جورردان Robert Jordan بطل لمن تدق الأجـراس For Whom the Bell Tolls لم ينشغل بقضيـته الخاصة، وإنما يكشف عن أن المحافظة على الوضع الصحـيح لوجود الإنسان على قيد الحياة أكـثر أهمية من المحافظة على قضية اجتماعية وحيوية، أو حتى على نفسه.

لكن لعل مـا هو أعظم دلالة فى معـالجة هيمنجـوى المتنوعة لمشكلـة القيم الفردية تلك الحقيقة القائلة بأن محافظة الإنسان على كـماله واستقامته ليس اختيارًا فى الواقع بقدر ما ضرورة، فهو فى قصته ثلوج كلمنجـارو The Snows of Kil-imanjaro يخلق صورة مؤلمة لإنسان، عقد مصالحة بينه وبين إحساسه بالاستقامة، إذ ترسم القصـة المرارة التى كانت لدى كـاتب أرغمه حله الوسـط على أن يعيش كذابًا، وحين ووجه بحقـيقة اقترابه السريع من الموت «تذكـر كل الأشياء التى كان يريد الكتابة عنهـا»، وأدرك على وجه اليقين أنه لما كـانت حياته أكذوبة فـإنه كان عاجزًا عن الكتابة الإبداعية. وفى الفقرة التالية التى يستبطن فيها ذاته نرى سبب ما كان يعانيه من اكتئاب.

لقد حيل بينك وبين التـفكير، وكنت مزودًا بأعماق طيبـة حتى تتوزع إربًا فى ذلك الطريق الذى كان عند أكثرهم، واتخذت مـوقفًا لم تبال فيه بشيء من أجل العـمل الـذى اعـتدت أن تـعمـله، ولا تسـتطيع الآن أن تعـمله. لكنك تقـول فى نفسك إنك ستـكتب عن هؤلاء الناس، هؤلاء الأثرياء، وإنك فـى الواقع لست واحـدًا منهم، بل أنت جـاسـوس فى بلدهم، وإنك ستـتركه وتكتب عنه؛ وفى هذه المرة فـقط سيتـولى الكتابة شخص ما عرف ما كان يكتب عنه؛ لكنه لم يفعل؛ لأن كل يوم من عدم الكتابة، مـن الراحة، من الوجود الذى يحس فـيه بالاحـتقار، قـد أصاب قدرته بالتـبلد، وأضعف رغبتـه فى العمل، حتى إنه فى النهـاية لم يعمل شيئًا على الإطلاق.

هذه هى الفكرة الرئيسية المهمة فى قـصة هيمنجوى، وهى التوافق بين عمل الإنسان ووجـوده، وسواء أكان الإنسـان كاتبًا؛ أم مـصارع ثيران، أم جـراحًا، أم

صياداً، فإن «تحقيق الاستقامة» من الناحية الفنية فى حرفته وعمله، لا يماثل فى أهميته «تحقيق الاستقامة» من الناحية الأخلاقية فحسب، وإنما يعتمد اعتماداً كاملاً على المثل الأخلاقية للإنسان، ومن ثم فإن المشكلة التى تواجه كل بطل من أبطال هيمنجوى ليست هى أن يحافظ على براعته فى عمله وينميها فقط، وإنما هى بالأحرى أن يحافظ على الإحساس النقى بحياته الأساسية وينميه. وصورة هارى Harry[1] المضطربة عن نفسه تقدم باعتبارها نتيجة مباشرة «لوجوده الذى كان يحتقره» ونكتشف أن هدفه من الانسحاب من الحياة المتفسخة المنحطة Cos-mopolitan إنما كان ليسترد إحساسه بالوجود الشخصي.

كانت أفريقيا المكان الذى قضى فيه أسعد أيام حياته، ولهذا ظهر هنا ليبدأ مرة أخرى، لقد قاموا بهذه الرحلة من رحلات الصيد دون أدنى قدر من الراحة؛ لم يكن فيها مشقة، لكن لم يكن فيها رفاهية. وكان قد ظن أن بإمكانه أن يعود إلى التدريب بهذه الطريقة، ذلك أنه استطاع بطريقة ما أن يتخلص من بدانة روحه وغلظها، بأسلوب المقاتل الذى ينطلق فى الجبال، ليعمل ويتدرب حتى يتخلص من الزوائد الدهنية فى جسمه.

ومن ثم فإن قصة هارى قصة إنسان قضى عليه بالموت المبكر، عندما كان يحاول استعادة حياته الروحية. إنه من الشخصيات المحورية القليلة فى كل أعمال هيمنجوى التى تقدم فى صورة محزنة، لا لأنه ضحية سوء الحظ الذى يأتيه بمحض المصادفة؛ بل لأنه من خلال اختياره الأخلاقى الضعيف، كان ضحية غير معتمدة لقيمه المفقودة.

لكن فى صور سانتياجو Santiago فى العجوز والبحر لا يوجد مثل هذا الشك فى وجود الذات، وليس ثمة تشوش فى النفس ولا فى القيم، فالعجوز يقدم من البداية إلى النهاية، بوصفه شخصًا حقق وجوده الفعلي، واستجابته لكل

(١) هارى مورجان هو بطل قصته «من يملك ومن لا يملك»، وكان جنديًا مرتزقًا.

موقف استجابة إنسان مكتمل من الناحية الروحية، ولذلك لا تعنى القصة بالبحث عن القيم، كما هو مألوف عند هيمنجوى، بقدر ما تعنى بتصوير القيم المتصارعة.

وطوال أقسام الرواية الخمسة التى صُوِّرت بعناية، كان تركيز هيمنجوى دائمًا على صورة العجوز، فالقسم الأول يتناول العجوز والغلام، ويتناول القسم الثانى العجوز والبحر، ويصف القسم الثالث العجوز وسمكة المارلين، ويصور الرابع العجوز وسمك القرش، أما القسم الخامس فيعود إلى العجوز والغلام.

فى القسم الأول يبدو سانتياجو شخصية تبعث على الحزن إلى حد ما، فهو عجوز وحيد، باستثناء صداقته لغلام يافع، بل إنه يعتمد فى معاشه على مساعدات الآخرين، وقد رمز إلى موقفه بحالة شراعه الذى ورقِّع بأكياس دقيق عتيقة، فبدا وقد طوى على هذا النحو أشبه براية الهزيمة الدائمة. لقد راح يصيد السمك على مدى أربعة وثمانين يومًا دون أن يحرز نجاحًا، وفقد غلامه الذى علمه الحرفة؛ لأن والديه اعتبراه «أى العجوز» «أقبح صورة للحظ المنحوس».

إلا أن نغمة الكتابة تتغير تقريبًا فى اللحظة نفسها، فالمظهر الخارجى فقط هو العجوز الذى يثير الإشفاق والحزن، وقد غير هيمنجوى الموقف من هذا العجوز، بلمسة واحدة: «كان كل شيء فيه عجوزًا إلا عينيه، فقد كانتا بلون البحر، كما كانتا تشعان مرحًا وبهجة، ولا أثر فيهما للهزيمة، والتقابل فى المعنى واضح، فإخفاقه فى صيد السمك لا يعنى أن يكون إنسانًا مهزومًا، وتبتدئ الرواية بهذه الفكرة الأساسية، وتنتهي، ولا يعتبر القارى سانتياجو- بعد السطور الأولى، إنسانًا مهزومًا. وقد تأكد هذا المغزى فى الحوار الأخير بين العجوز والغلام.

قال (العجوز): «لقد هزمونى يا مانولين، هزمونى حقًا».

«ليست هى التى هزمتك. ليست هى السمكة».

ويرد العجوز الذى كانت أفكاره على مستوى أعمق من مستوى الجدل والمناقشة: **«لا. هذا صحيح. لقد هُزمت فيما بعد»**.

والرواية معنية بعد ذلك بالنجاح والإخفاق، وبعبارة أدق، بضربين من النجاح، وضربين من الإخفاق. والتقابل الأساسى إنما هو بين مستويين أساسيين للنجاح: النجاح العملي، والنجاح فى تحقيق وجود الذات؛ وبالمثل تقدم الرواية نوعين من الهزيمة: أحدهما العجز عن النجاح فى المنافسة، فى عالم مادى انتهازي، يعد هذا النجاح هو المقياس الوحيد للإنسان؛ والعجز عن المحافظة على وجود الإنسان بغض النظر عن الهزيمة الخارجية. وهكذا فإن القصة الحقيقية، وفقًا للقيم الإنسانية الأساسية، تهتم بمعنى الوجود الإنساني.

ونكاد ندرك فى نفس اللحظة أن التصوير المبدئى الخادع للعجوز، بأنه شخصية تثير الحزن بعض الشيء، إنما هو نتيجة للنظر إليه فقط من وجهة نظر حظه المنحوس القريب العهد، والذى استمر معه، ولما كان هيمنجوى قد واصل تقديم سانتياجو من خلال العيون التى تقيس قيمة الإنسان بمقدار نجاحه العملى أو فشله فقط، فإن الرواية بالضرورة لابد أن تكون رواية طبيعية. وبمهارة سانتياجو وهمته وسمو روحه، استطاع بسهولة أن يضفى قدرًا كبيرًا من السخرية، بحصوله أخيرًا على جائزة صيد السمك، وما ذلك إلا ليزيد من سوء حظه بفقدها.

لكن مفتاح كل الشخصيات الرئيسية عن هيمنجوى لا يوجد، كما هو الحال مع شخصيات درايزر، فيما يحدث لهم فقط بقدر ما يوجد فيما هم عليه أصلاً. ولا يقلل ذلك من أهمية قوى البيئة عند هيمنجوى بكلا نوعيها الإنسانية والكونية، فهى تؤثر فى تكييف المصير الإنسانى بل تعمل على تقريره. والواقع أن أولئك الذين لا تنبع قيمهم من القوى التى تشكل البيئة قليلو العدد، ومن النادر الالتقاء بهم، وسانتياجو واحد من هؤلاء، وهو بعمره وحكمته وبساطته كان دائمًا يذكّر نفسه، ويذكّر الصبي، الذى كان يتعلم منه، بهذا الفرق، وهو فرق دقيق، بل حيوى لم يغفل عنه سانتياجو مطلقًا، وحينما راح الغلام يشكو إليه موقف معلمه الجديد كان رد سانتياجو مركزًا على الموضوع الأساسى للرواية. فقد أشار الصبى قائلاً:

«إنه يحضر المعدات بنفسه ولا يريد أن يحمل أحد شيئًا».

فقال العجوز: «نحن مختلفان».

إن القصة الحقيقية فى العجوز والبحر تبدأ بهذا التفريق، ففى القسم الأول تُقدَّم شخصيتان غامضتان، هما اللتان تجسدان قيم العالم الواقعي، وهما والد الصبي، وصياد السمك الناجح الذى حدده هذا الوالد لابنه ليعمل معه. وفى الحوار الذى دار بين العجوز والصبى عن التفريق بينهما بالقوة، نرى اعترافًا ساذجًا من قبل العجوز بالمشكلة:

قال له الغلام حينما كانا يصعدان إلى الضفة من المكان الذى تم فيه رفع الزورق إلى اليابسة: «سانتياجو! أستطيع أن أذهب معك مرة ثانية لقد ربحنا شيئًا من المال...».

وكان العجوز قد علم الغلام صيد السمك، وأحبه الغلام

قال العجوز: «كلا، إنك الآن فى مركب محظوظ فابق مع من تعمل معهم».

«لكن تذكر كيف أنك قضيت سبعة وثمانين يومًا، دون أن توفق فى صيد أى سمكة، ثم بدأنا نصيد أسماكًا كبيرة كل يوم لمدة ثلاثة أسابيع».

قال العجوز: «أذكر ذلك، وأعرف أنك لم تتركنى لشك فى نفسك من جهتي».

«إن أبى هو الذى حملنى على أن أتركك، ولما كنت صبيًا صغيرًا كان لزامًا عليَّ أن أطيع أمره».

قال العجوز: «أعرف ذلك. وهذا شيء طبيعى جدًا».

لكن إجابة العجوز تعنى شيئًا ما أكثر من أن طاعة الصبى لوالديه أمر طبيعى جدًا، إنها تعنى الاعتراف بأن المادية هى المعيار الأساسى للعمل والقيم فى دنيا الواقع العملي، وتوحى أيضًا بأن الصبى تعلم شيئًا ما أكثر من كيفية صيد

السمك، تعلم الحب والاحترام الصادقين، وهما القيمتان اللتان يجد أنهما تتصادمان مع مطالب أبويه المادية.

وعلى الرغم من نجاح الصياد الذي لم يذكر هيمنجوى اسمه، واكتفى فى الدلالة عليه بالضمير «هو» فى صيد السمك، وعلى الرغم من أنه كان هو المعلم الجديد للصبي، فإنه لم يكن موضع احترام على الإطلاق من جانب الصبي؛ فعندما تعهد سانتياجو بأن يوقظ الصبى فى وقت محدد من الصباح؛ لكى يقوم بعمله اليومى مع معلمه الجديد، صاح الصبي: «لا أحب أن توقظنى من أجله، إننى أبدو كما لو كنت تابعًا». والصفة التى فقدها الصبى فى علاقته الجديدة واضحة: فالعجوز كان يوقظه ليقتسم الرزق معه، أما هذا الشخص المجهول الاسم فإنه يوقظه ليكون فى خدمته.

وقد كان العجوز والصبى يشعران شعورًا جادًا بفقد كل منهما لصاحبه، فراح كلاهما يضع الخطط ليعيد العلاقة السابقة بينهما، وهذا هو ما يكشف عنه سانتياجو بقراره الانطلاق «إلى أبعد ما يمكن عن الشاطئ».

قال (العجوز): «غدًا سيكون يومًا حسنًا مع التيار».

سأله الصبي: «أين تذهب؟».

«إلى أبعد ما يمكن عن الشاطئ، لكى أعود حينما تغير الريح اتجاهها، أريد أن أنطلق قبل أن يبزغ الفجر».

فقال الصبي: «سأحاول أن أقنعه (معلمه) أن ينطلق إلى عُرض البحر. وحينئذ إذا أمسكت صنارتك بشيء كبير حقًا فإننا نستطيع أن نأتى لمساعدتك».

إن قرار العجوز بالانطلاق «أبعد ما يمكن عن الشاطئ» قرار مقصود، اتخذه صياد بارع، عن وعى بالحدود المعترف بها. لا فى محاولة لتحدى تلك الحدود، أو لاكتشاف حدود جديدة، وإنما فى محاولة لمقاومة قوى الحظ التعس والمطالب الواقعية لمجتمع مادي. إنه نفس النوع من الاستجابة لوجود الذات الذى تطلب

مقـاومتـه العنيدة لأسمـاك القرش، وهى استـجابة لـم تتجه إلى تغـيـيـر الشر أو إصلاحه، بل اتجهت ببساطة وبالضرورة إلى مقـاومته؛ وحينئذ ينشأ الاختلاف مرة أخرى بين قيم العـجوز وقيم الصياد العملي، والكلمـة الدالة على هذا الاختلاف بالنسبة للعجوز هى كلمة «غريب» التى أخذت دلالتها تنمو طوال الرواية:

«إنه لا يحب أن يعمل بعيدًا عن الشاطئ أكثر مما ينبغي».

قـال الصـبي: «لا. لكننى سـأرى بعض الأشـيـاء التى لا يسـتطيع أن يراها، مثل طائر يختلس شيئًا، وحينئذ أغريه بالجرى وراء الدَّلْفِين».

«هل عيناه ضعيفتان إلى هذا الحد؟».

«إنه أعمى تقريبًا».

قال العجوز: «هذا شيء غريب، إنه لم يقم بصـيد السلاحف البحرية مطلقًا، وهو ما يضر العيون ويتلفها».

«لكنك أمـضـيت سنـوات تصـيـد السـلاحف البـحـرية من سـاحل البعوض، وما تزال عيناك بحالة جيدة».

«أنا عجوز غريب».

ومعنى كون الإنسان غريبًا، أن يكون ذا قيم «مـختلفة» تجعله يسمو فوق ما أسماه هيمنجوى فى مكان آخر «الشرك الإحيائى Biological trad» للوجود الطبيعي.

وليس ثمة إدانة من العجوز لأولئك الذين لا يشاركونه فى قيمه، وهو ينظر إليهم ببساطته على أنهم يفتقرون إلى الحكمة؛ لكونهم فى سن الشباب، أو ليست لديهم تجربة.

سخر كثير من الصيادين من العجوز ولم يثر ذلك غضبه، على حين أن فريقًا آخـر من الصيادين، وهم الأكبر سنًا، كـانوا ينظرون إليه بحزن، لكنهم لم يظهـروا حـزنهم، وراحو يتـحدثـون حديثـا ودودًا مهـذبًا عن التيـار، والأعماق التـى قذفوا بخـيوطهم إليهـا، والمناخ المستـقر الملائم، وعما شاهدوه.

وفيـما يتـعلق بـ «الصيـادين الأكبـر سنًا» وهم «أولئك الذين ينتـمون» إلى الروايات الأولى، فإن قـيمة الإنسـان عندهم لا تعتمد علـى نجاحه العملي، فـقد يساعد الحظ التعس على إخفاق الإنسان، أو يكون هو السبب فى هذا الإخفاق فى عالم تسـوده القيم العمليـة، لكنه لا يستطيع أن يغيـر ما فى داخل نفسه أسـاسًا؛ ومن ثم فبالنسبـة إلى البداية لم يكن الاحترام والتقدير أمـرين عارضين بالمصادفة، وإنما هما اعـتراف بتحقيق وجـود الذات، وهذه هى قاعدة السلوك الأسـاسية فى تصور هيمنجوى للإنسـان الذى هو وجود داخلى يجب أن يكون ثابتًا بغض النظر عن الأحداث العارضة فى العالم الخارجي.

ويقدم القـسم الثانى من الرواية المغـزى الكامل لما يعنيه امـتلاك الإحـساس بالوجود الحقـيقي؛ فكما أن «هو» (أي: الصياد الذى لم يذكـر اسمه) الذى يوقظ الصبى ليستـخدمه، تحول تجربة الحب بينه وبين تحقيق غاياته العـملية، كذلك فإن «الصـيادين الأحـدث سنًا» الذين هدفهم الاسـتغـلال، لا ينظرون إلى البـحر إلا باعتبار كونه «خصمًا أو مكانًا بل عدوًا» وهذا اختلاف آخر فى القيم الشخصية.

لقد كان يدعو البحر دائمًا «البحرة La mar» وهو الاسم الذى يطلقه الناس باللغة الأسبانية عـلى البحر حين يعـشقونه، وفى بعض الأحـيان كان هؤلاء الذين يعـشقون البـحر يذمونه، لكـنهم يتحدثون عنه كـما لو كـان امـرأة، وبعض الصـيـادين ممن هم أحـدث سنًا، أولئـك الذين استخدموا عوامات تطـفو بها صنانيرهم، وكانوا يملكون زوارق بخارية، اشتروها حينما درت عليهم أكباد سـمك القرش التي كانوا يبيعونها مالاً كثيرًا- كانوا يتحدثون عن البحر على أنه el mar وهو اسم لمذكر، لكنهم كانوا يتـحدثون عنه بوصفـه خصمًـا أو مكانًا، بل عدوًا. ولكن العـجوز كان يفكر فيه دائمًـا بوصفه أنثى وبوصفه شيئًا مـا يعطى منحًا عظيمة أو يمنعهـا، وإذا كانت «البحـرة» تسلك مسلكًا وحشـيًا أو شريرًا، فـلأنها لا تسـتطيع أن تفعل غـير ذلك، فـالقمـر يؤثر عليهـا، كمـا تؤثر المرأة على الرجل هكذا قال في نفسه.

إن هذه الفقرة ذات أهمية فى تطور الرواية، فموضوع هيمنجوى الأساسى واضح، وهو أن النجاح فى تحقيق وجود الذات يحمل معه أعظم تقدير لما يملكه الإنسان، وهو القدرة على الحب، وقدرة سانتياجو واضحة فى كل مكان، فذات مرة وهو فى الخليج بعيدًا عن الشاطئ، يأخذ مكانه كساكن حقيقى فى بيئته الحقيقية، ويستجيب للبحر والسماء والطيور والسمك استجابة نقية لوجوده الذى تحقق:

أحب السلاحف الخضراء، والسلاحف الصقرية المناقير بأناقتها وسرعتها وقيمتها الثمينة؛ وكان يزدرى فى ود وعطف تلك السلاحف البحرية برءوسها الضخمة الغبية، وظهورها الصفراء المتينة التى تشبه أن تكون صفائح معدنية واقية؛ وغرابة لقاء ذكرها بأنثاها، والتى تلتهم الحيوان البحرى Portuguese men of- war[1] مبتهجة مغمضة العينين.

ومن حق الإنسان أن يتذكر عبارة الفيلسوف الذى يقول: «المخلوق يوافق المخلوق» عندما يستجيب كيان سانتياجو للمخلوقات من حوله.

فى أثناء الليل تقدم خنزيران من خنازير البحر نحو القارب، واستطاع أن يسمع دورانهما ونخيرهما، وأن يميز زفير الذكر بخشونته وصخبه من تنهدات الأنثى برقتها.

وقال: «إنهما رائعان، يلعبان، ويمزحان، ويحب أحدهما الآخر، إنهما أخوان لنا مثل السمك الطائر».

ولا يمكن العثور فى أى مكان من أعمال هيمنجوى على مثل هذه المعاملة المباشرة ذات العاطفة النقية. وإننا لنتذكر ما قاله باوند من أن الكاتب فى عصرنا يجب بالضرورة أن يكون ساخرًا وغير مباشر ليكون مؤثرًا، لكننا نجد في الصورة البسيطة لاندماج العجوز مع مخلوقات البحر مثالاً نادرًا لقيم إيجابية، تقدم تقديمًا مباشرًا ومؤثرًا فى الوقت نفسه. ومع ذلك فربما بسبب أن الأخطار الكامنة فى أعماق الماء موجودة فى كل مكان من الرواية، وأن وعى العجوز بتلك القوى

(١) حيون بحرى عادم الفقرات أعلاه يشبه الشراع. وترجمة الكلمة الإنجليزية هى البوارج البرتغالية.

المؤذية وعى واقعي، فإن حبه يبرز بصورة كاملة، ويتسم بالواقعية تمامًا بقدر واقعية التهديدات التي كانت تحيط به.

وتمثل معركة سانتياجو مع سمكة المارلين الموضوع الأساسى للقسم الثالث المطول، فمنذ اللحظة التى يحس فيها أن السمكة تلامس الطعم، كان إحساسه بالسعادة للصراع المرتقب بينهما:

عندئذ أحس بأن الخيط يلمس لمسًا رفيقًا، فأشرق وجهه بالسعادة. وقال: «لقد كانت هذه جولة فقط، وسوف تلتهمها الآن».

كان يشعر بالسعادة لهذا الشد الرفيق، ثم ما لبث أن أحس بشيء جامد ثقيل إلى حد لا يصدق.

وقد بقى موقفه تجاه السمكة ثابتًا طوال الصراع الذى استمر فترة طويلة:

قال لها: «أيتها السمكة. إنى أحبك، وأُكِنُّ لك عظيم التقدير، لكنى سأصرعك قبل أن ينقضى النهار».
وقال فى نفسه: ليكن هذا ما نرجوه.

إن أحداث هذا الصراع أحداث درامية؛ فمنذ الوقت الذى أمسكت فيه الصنارة بالسمكة، حوالى ظهر اليوم الأول تقريبًا، إلى أن صرعت حوالى ظهر اليوم الثالث، والعجوز مضطر إلى أن يضع جسمه بين السمكة والقارب؛ لأن ربط الخيط بالقارب سينجم عنه كسر الصنارة، نتيجة أى تمايل فجائى أو حركة سريعة من السمكة، ومن ثم فإن المعركة تعنى بالنسبة لسانتياجو استحضار أكبر جهوده فى المهارة وقوة التحمل. وراح يضع خطته بعناية، وتتمثل فى وجوب أن يواصل الضغط إلى أقصى حد على الخيط، حتى تنهار مقاومة السمكة، وتشجعه على أن يسحبها إلى سطح الماء فى محاولة لنزع الصنارة، وعرف سانتياجو أنه بمجرد أن تطفو السمكة على سطح الماء لن تتمكن من الغوص فى أعماقه مرة أخرى، وكان عليه أن ينظم عملية التغذية والراحة لجسمه حتى لا يخسر المعركة بسبب استنزاف قوته البدنية، ويجب أن

يوجه كل جهد له إلى المعركة النهائيــة، التى لا تستلزم مهارة وقوة تحمل فقط، بل تستلزم إرادته فى صراع قاتل مع إرادة سمكة المارلين.

لكن القوة الحقيقية لتأثير الرواية لا تكمن فحسب فى أحداث المعركة الدرامية التى خاضها العجوز، وإنما تكمن فيما أرى، فى نجاح هيمنجوى فى خلق بُعد جديد بالتصوير الدرامي؛ ففى كل قسم من أقسام الرواية الخمسة التى صورت تصويراً دقيقًا يظل انتباه القارئ مشدوداً دائمًا إلى سانتـياجو، لكن هيمنجوى فى كل منها يعدل صورته المتغيرة للعجـوز بلمسات خفيفة دقيقة، إلا أنها بارعــة؛ فهو يخفف مركز التأثيـر الدرامى فى كل قسم ليـفرد الصورة الأسـاسية التى تسـيطر على الرواية، ويكثفها وبذلك يمجدها ويعلى من شأنها، وتلك الصورة هى صورة سانتياجو.

تتمثل البيئة المكانية للرواية فى قرية مـتواضعة لصيد السمك حيث يُقدم إلينا صياد طاعن فى السن يثير الحزن فى النفوس لأول وهلة بكيانه النحيل، لكنه يبعث على الإعــجاب بعزمــه على تحطيم صــفة النحس التى لازمت حظه، وهو جـدير بالحب بعلاقـته المؤثرة مع صبى يافع، وهو طريـف جذاب بولعه بلعـبة البيسـبول الأمريكيــة، ولكن لما كان هذا العــجوز منعزلاً عند البـحر، فى مـواجهة السـتارة الخلفية للطبيعة الكونية، فإن صورته تتخذ أحجامًا جديدة أكبر، إذ يصبح كائنًا بين كائنات البحر، وقوة إنسانيــة بين قوى العالم الطبيعي، لكن عند النقطة التى ينازل فيها ذلك العجوز سمكة المارلين الكبيــرة، نصل إلى مستوى أكثر عمقًا فى المعنى، ويسم هيمنجوى هذا التحــول بقيد مميز، وهذا التغير بسـيط لكنه غير قابل للخطأ «بدأ الزورق يتحرك ببطء صوب الشمال الغربي».

وهنا أعتقد أن القــارئ يصبح على وعي، بأنه يحس ويتذوق الأداء الرائع، بلغة النثر الذى حاول هيمنجـوى أن يكشف عنه بإشارة غامضة فى **روابى أفريقـيا الخضـراء** Green Hills of Africa ، فقد أشار هناك إلى «البعدين الرابع والخامس اللذين يمكن الوصـول إليهمـا»، وأعلن فى معرض الحـديث عن تعقـد مثل هذه الكتابة بأن «ثمة عوامل كثيرة جدًا يجب أن يجمع بينها لتجعلها أمرًا ممكنًا» واعتبر

مثل هذا النثر «أكثر صعوبة من الشعر»، لكنه «يمكن أن يكتب دون حيل أو خداع، وبلا شيء يجعله رديئًا فيما بعد».

وبالجمع المذهل بين الواقعية البسيطة فى القصة، والرمزية المعقدة فى الصورة اللتين اشتملت عليهما، فى وقت واحد، رواية **العجوز والبحر** استطاع هيمنجوى أن يقيم بناء فنيًا أكثر ما يكون اقترابًا من هدفه.

فعلى المستوى الواقعى يدل الحدث على أن صياداً اصطاد سمكة ضخمة قوية، بلغ من قوتها أنها أخذت تسحب الزورق، لكن المستوى الرمزى فى تلك اللحظة يصبح مشغولاً تمامًا، ويؤدى عمله فى الحدث، لا بإضعاف صفته الدرامية، بل بإكمالها وتكثيفها، فعندما يتحرك الزورق بعيداً صوب الشمال الغربى كان آخر اتصال بين العجوز والأرض، وهو «قمم الوديان الزرقاء التى بدت بيضاء» قد تلاشت واختفت. والعزلة الكاملة للعجوز حينما كانت السمكة تسحبه إلى مناطق مجهولة من البحر تدعم مركز التأثير الذى يحتاج إليه هيمنجوي، لكى يقوم فنه بأداء وظيفته على الوجه الأكمل. ويتخذ أسلوبه فى الحال تقريبًا نغمة شخصية ميلفيل Melville وخاصة فى أفكار العجوز: «إن السمكة تسحبنى وأنا مربط الحبال». وكما كان ميلفيل قادراً على أن يحول أكثر الأوصاف سطحية فى صيد الحيتان إلى صياغة عميقة للتفكر الميتافيزيقي، فإن هيمنجوى ينتقل من الأفكار والاستجابات البسيطة للعجوز، حين كان يصارع السمكة، إلى استخدام مفاجئ لمعنى أعمق.

«ليت الغلام كان هنا؟» قال العجوز ذلك بصوت عال واستقر بجسمه فوق الألواح الخشبية المستديرة فى مقدمة القارب، وأحس من خلال الخيط المشدود إلى كتفيه بقوة السمكة الضخمة تقوده فى غير انقطاع إلى المكان الذى تختاره.

وفكر العجوز فى نفسه بأنه لولا غدرى بها لما كان من الحتم عليها أن تختار.

إنها آثرت أن تبقى فى أعماق المياه المظلمة بعيداً عن متناول الفخاخ والمصايد وأساليب الغدر، وأما أنا فقد آثرت أن آتى إلى هنا، لأجدها بعيداً

عن متناول كل الناس بعيداً عن متناول كل الناس فى العالم. وها نحن الآن مربوطان ببعضنا منذ الظهيرة، وليس ثمة أحد يساعد واحداً منا.

ومن الواضح أن غاية هيمنجوى أكثر تعقيداً من مجرد سرد فعل درامي، فالحدث الفعلى وهو الحركة الغريزية للسمكة المصيدة تجاه منطقة ما من بيئتها الطبيعية أمر مفهوم، لكن قلما يكون هذا هو موضوع هيمنجوي. ذلك أن هذا الحدث الواقعى حين يقدَّم من خلال إحساس العجوز يتحول إلى موضوع جديد- موضوع يحتفظ بواقعية الحدث، لكنه يستخدم ذلك الحدث ليجسد بصفة أساسية قيمًا واستجابات إنسانية، فسانتياجو صياد السمك يشارك فى حدث، وهذا الحدث مطلوب لرزقه ومعاشه فى الحياة العملية، لكن سانتياجو الإنسان يشارك فى وجود، والوجود الإنسانى الذى يحققه لا يتقيد بحدود الوجود الطبيعي، واختيار السمكة لبيئتها، مهما يكن اختياراً فطريًا بالغريزة، فإنما كان لأجل أن تعيش بعيداً عن متناول فخاخ أولئك الذين يحطمونها، وبعيداً عن مصايدهم وغدرهم، ومن ثم نلحظ نبرة الأسف والإشفاق فى قول العجوز: «أما أنا فقد آثرت أن آتى إلى هنا لأجدها بعيداً عن متناول كل الناس- بعيداً عن متناول كل الناس فى العالم». والاستجابة هنا تتناقض مع إحساس سانتياجو الأول بـ «السعادة للصراع المرتقب» ومع ذلك فتكافؤ الضدين نفسه يدل فى نفس الوقت على شيء ما، من التناقض الظاهرى فى الموقف الإنساني.

بل إن العاطفتين البسيطتين: الحب والرغبة فى عمل الخير، اللتين يشعر بهما سانتياجو إزاء مخلوقات البحر الصغيرة تصبحان أشد عمقًا، وأكثر تأثيراً، حين تقدم هذه المخلوقات من خلال وعيه الأكبر والأوسع، فهو يعرف أن البحر الذى يحبه يمكن أيضًا أن يكون قاسيًا، وموقفه المتكافئ تجاه هذا البحر يكثف تقديم التناقض الظاهري.

كان مولعًا بالسمك الطائر الذى كان يعده صديقه الأول على المحيط، وكان يشعر بالأسف من أجل الطيور، وخاصة خطاطيف البحر الصغيرة

الضعيفة ذات اللون القاتم، التى تطير دائمًا وتبحث، ولا تجد شيئًا فى أغلب الأحيان، وقال فى نفسه: «إن الطيور تعانى فى حياتها أكثر مما نعاني، اللهم إلا تلك التى تختلس غذاءها، أو تلك الطيور القوية المفترسة. وتساءل لماذا خلقوا طيورًا رقيقة وضعيفة جدًا كعصافير البحر، على حين أن البحر يمكن أن يكون قاسيًا للغاية؟ إنه عطوف وجميل جدًا، لكنه يمكن أن يكون قاسيًا جدًا، فيفيض فجأة حين تكون مثل هذه الطيور الطائرة تغطس فى الماء وتصطاد، فتنطلق أصواتها الصغيرة الحزينة متوسلة إلى البحر فى رقة وضعف.

إن هذه الفقرة تحتوى على رثاء ضمني، فسؤال العجوز يذكرنا بخواطر «أهب Ahab» المكتئبة من القوى الشريرة فى الكون، وعلى ذلك فليس ثمة تمرد من العجوز أو غضب على الفاعل المجهول «They» (١) الذى خلق كونًا، يتسع فى وقت واحد للخير والشر، وللعجز والرقة بين قوى مدمرة، بل على العكس فإن أفكار العجوز تعكس كل التعاطف والإشفاق فى قدرة واعية على فهم سر الصراع من أجل الوجود، ذلك السر الذى يبدو متناقضًا فى ظاهره.

لكن الأفكار الصوفية والميتافزيقية، كالإشارات الكثيرة إلى تعذيب المسيح ومعاناته لا تؤدى إلى خلق قصة رمزية Allegory، إنها على العكس تؤدى ما يؤديه التلميح الشعري، أى أنها توحى بشيء ما فى طبيعة العجوز الأساسية التى يواجه بها سمكة المارلين الكبيرة، وما تلا ذلك من عجزه عن التغلب على سمك القرش الشرس. والعجوز حاضر دائمًا فى رؤية هيمنجوى، بوصفه صيادًا بسيطًا يعيش حياة متواضعة ذات غاية متواضعة، وعلى الرغم من الأفكار الخيالية الميتافيزيقية الكثيرة المتعلقة بطبيعة الغاية الكونية والإنسانية، فإننا نظل دائمًا مشدودين إلى الوجود البسيط للعجوز- أى بعادته فى الاستخفاف بأعماقه، وبطبيعته السمحة فى السخرية من نفسه، وبتأملاته وخواطره، ومع ذلك تكونت

(١) يشير إلى ضمير الجماعة للغائبين فى النص السابق، وهو قوله له: «لماذا خلقوا طيورًا.....) إلخ.

هناك إيحاءات بمعنى أعمق، يشعر القارئ بدلالتها ومغزاها، وبذلك حققت صورة العجوز التكامل بين بساطة الوجود، وتعقده فى آن واحد:

أقبل طائر صغير صوب الزورق، من ناحية الشمال. كان يغرد ويطير على ارتفاع منخفض جداً، فوق سطح الماء، واستطاع العجوز أن يلاحظ أنه كان فى غاية التعب.

وصل الطائر إلى مؤخرة القارب واستراح هناك ثم طفق يحوم حول رأس العجوز، واستقر فوق الخيط حيث أحس بمزيد من الراحة.

سأله العجوز: «كم عمرك؟» و«هل هذه أول رحلة لك؟».

نظر الطائر إليه وهو يتكلم، وكان من الإرهاق بحيث لم يستطع أن يتبين الخيط جيداً، وترنح فوقه، على حين أسرعت قدماه الرقيقتان الضعيفتان إلى التشبث به.

قال له العجوز: «إنه مستقر» «إنه مستقر أكثر مما يجب»، ولا ينبغى أن تكون بهذا الإرهاق، بعد ليلة هادئة لم تهب فيها العواصف. ما الذى يدعو الطيور إلى الفرار.

قال العجوز فى نفسه: إنها الصقور هى التى تنطلق إلى عرض البحر، لتلقاها هناك، ولكنه لم يقل شيئًا من ذلك للطائر الذى لم يكن بمقدوره أن يفهمه على أى حال، والذى سوف يعلم الكثير عن الصقور فى وقت قريب.

وإذا كنا نحس بأن العجوز ينسب قيمًا إنسانية إلى الطائر الصغير، وهى لا تصلح له، ولا تلائمه فإن النتيجة الأدبية هى أن هذا الطائر قُدِّم فى ضوء العاطفية- أى الرومانتيكية التى من نفس النوع الذى كتبه من قال: «أننى أسقط على أشواك الحياة فأنزف دمًا». لكن وضوح النبل فى الوجود، وفقدانه فى مخلوقات العالم الطبيعى ربما يعكس - بدلاً من ذلك - شيئًا ما مختلفًا تمامًا عن الذاتية الخاصة للإحساس التى نضفيها على العاطفة، فهو قد يعكس الوعي، الذى

يكون فى نفس اللحظة، مدركًا لما يشتمل عليه الوجود من تناقض فى الظاهر؛ إذ يجمع بين الحقيقة الواقعية والغاية المثالية. وهذا الوعى المعقد هو الذى حققه هيمنجوى فى تشكيله لشخصية سانتياجو، فثمة سخرية ضمنية فى التصوير: فالعجوز ليس هو ذلك الإنسان الذى يعقلن تجربته، بقدر ما يستجيب لها بقيمه الشعورية، أي: باستجابات صياد بسيط، والصدق الذى نحسه فى الأحكام التى يستجيب بها سانتياجو وأفكاره القيمة يولد تفريعات أخرى للمعنى، وهى تفريعات منفصلة تمامًا عن تصوير شخصية سانتياجو. ولهذا أيضًا فإن ما هو مفهوم ضمنًا هو الإيحاء بالسمة القيمة للوجود الكوني. فالطائر الصغير الذى يجب أن يخوض صراعًا من أجل البقاء على قيد الحياة سوف يواجه بعد قليل بالصقور المفترسة. واستجابة العجوز لهذا المخلوق الصغير- الذى لا يجسد وجوده شرًا ولا أذى- استجابة معروفة ومتعاطفة يدل عليها قوله له: «تمتع بالراحة التامة أيها الطائر الصغير، ثم انطلق نحو اليابسة، واغتنم فرصتك كأى إنسان أو طائر أو سمكة».

وحينما يتحدث العجوز فى القسم الأول عن الانطلاق «أبعد ما يكون عن الشاطئ» كان ما يشغله هو إمكانية اصطياد «سمكة كبيرة فعلاً»، وهذه الغاية هى غاية أى صياد للسمك، إذ يبغى الحصول على أكبر كمية ممكنة من لحم السمك، وكان يدور بذهنه أن السمكة ربما لا تكون قوية كما يظن، وإلا فإنه يعرف كثيرًا من الحيل، ولديه الحل الذى يتغلب به على قوتها. لكن الصراع مع سمكة المارلين الكبيرة يتحول فى الوقت نفسه تقريبًا إلى شيء مختلف تمامًا، عن مجرد مهمة عملية يظفر منها بصيد كبير للسوق، إنه يصير صراعًا يسمو فوق الاعتبارات العملية، صراعًا تتخذ فيه السمكة، شخصية ما يلبث العجوز بحكمته وتواضعه أن يتعرف تدريجيًا عليها. وأفكاره التى دارت برأسه، حين كانت السمكة تسحب الزروق بعيدًا عن مرمى البصر من اليابسة، تؤكد وعيه المتزايد بأن طبيعة هذا الصراع تختلف من حيث النوع عن الصراع الذى كان يتوقعه، فهو فى البداية كان «ينظر إلى السمكة» بالاحترام والإعجاب، اللذين كانا يكنهما بحكم كونه صيادًا لسمك المارلين الممتاز:

إنها سمكة عظيمة، ويجب أن أقنعها. هكذا قال فى نفسه. يجب ألا أدعها تعرف قوتها، وتعرف ما يمكن أن تعمله إذا فرت. لو كنت مكانها لدخلت فى أى شيء الآن، وانطلقت حتى يتحطم شيء ما، لكن اشكر الله فهى لا تتمتع بالذكاء الذى نتمتع به نحن الذين نصيدها، ومع ذلك فهى أكثر منا نبلاً وأعظم قدرة.

لكن كما «أحب السلاحف الخضراء، وسلاحف البحر» وكما «كان مولعًا بالسمك الطائر، بوصفه صديقه الأول على المحيط» فإنه الآن يستجيب بعطف للسمكة «إننى مع صديق».

وبعد قليل تتحول طبيعة تقديره للسمكة إلى مستوى غير متوقع؛ إذ يستخدم المصطلح الذى كان قد أضفاه على الصبى فى محاولة لوصف الخلاف الجوهرى بينه وبين الصياد العملي، فهو يقول بصوت عال: إذا لم تكونى مرهقة أيتها السمكة فإنك لابد أن تكونى غريبة جداً»، وحينئذ يصبح الصراع أكثر من صراع صياد بسيط يعمل فى مهنته؛ إنه صراع يبدو متناقضًا فى ظاهره من حيث إنه صراع مع «صديق» تعرف عليه وقدره، وهو صديق «غريب» مثله. وباختصار فإن الصراع يتحول إلى صراع الحب.

قال العجوز فى نفسه: إنك تقتليننى أيتها السمكة، لكن الحق معك فإننى لم أر قط شيئًا أعظم أو أكثر جمالاً، أو هدوءًا أو أكثر نبلاً منك أيتها الأخت[1] . هلم إليّ واقتلينى فأنا لا أبالى من منا يقتل الآخر.

والآن أنت فى حيرة من أمرك. هكذا فكر العجوز. إنك يجب أن تحتفظ بصفاء عقلك. احتفظ لعقلك بصفائه، واعرف كيف تعانى كما يعانى الإنسان أو السمكة.

---

(١) سار خطاب الصياد للسمكة دائمًا على اعتبارها مفردًا مذكرًا، ومن ثم عبر هنا بكلمة الأخ، لكننى اتساقًا مع سياق الترجمة غيرتها إلى كلمة الأخت.

ولما كانت القيم المادية قد حددت عالم سانتياجو ومجال وجوده لم يكن ثمة قرار بالانطلاق «أبعد ما يكون عن الشاطئ»، ربما لأن القصة قد تطورت عن الحكاية التى رواها هيمنجوى فى مقال له عن رياضة صيد السمك، كان قد نشره فى مجلة إسكوير Esquire عدد إبريل سنة ١٩٣٦م، أى قبل أن تصدر العجوز والبحر بحوالى ستة عشر عامًا.

مرة أخرى كان العجوز يمارس صيد السمك وحده. على قارب خارج منطقة الكباناز Cabanas، وأمسكت صنارته بسمكة مارلين ضخمة استطاعت بقوتها أن تسحب القارب إلى عُرض البحر، على الرغم من أنه كان يشده ثقلان حديديان من الجانبين، وبعد يومين عثر الصيادون على العجوز على مسافة ستين ميلاً ناحية الشرق. لقد اهتزت سمكة المارلين، وتحرك رأسها والجزء الأمامى من جسمها حركة عنيفة بمحاذاة الزورق، وكان جزؤها الذى خلفته وراءها- وهو أقل من النصف- يزن ثمانمائة رطل. وقد مكث العجوز معها يومًا وليلة، ثم يومًا وليلة، على حين كانت السمكة تسبح فى العمق، وتجذب القارب، وحينما ظهرت السمكة جذب العجوز القارب نحوها، وسدد رمحه إليها، واندفع سمك القرش من حوله يهاجمها، فأخذ العجوز يصارعه بمفرده فى «تيار الخليج» Gulf Stream، ويضربه بمجذاب الزورق تارة، ويطعنه تارة أخرى، حتى نال منه الإعياء، وأكل سمك القرش كل ما استطاع أن يفترسه. وكان العجوز ساعة انتشله الصيادون يصيح فى الزورق، كأنما أصابته نوبة من الخبل والجنون من جراء ما حل به من خسارة، على حين كان سمك القرش لا يزال متحلقًا حول الزورق.

ومن المؤكد أن قصة الصياد العجوز فى مجلة الإسكوير تعد النواة الأساسية لقصة سانتياجو، فكلتا القصتين تكشف عن شجاعة الرجلين، وتحملهما بإصرار شديد فى سبيل أداء مهمتيهما، طوال يومين وليلتين، وكلتاهما يتم فيها خوض المعركة مع السمكة بنجاح، وفى كلتيهما كذلك صراع مع سمك القرش ينتهى

بتغلب هذا السمك، وافتراس سمكة المارلين التى تم صيدها. لكن الخلاف الجوهرى بينهما يكمن فى قصور الإنسان الأساسى فى كل منهما، فقصة الصياد العجوز قصة طبيعية تمامًا، والصياد فيها إنسان مدمَّر، وقع ضحية لقوى البيئة. وحينما انقض سمك القرش على ما صاده من سمك المارلين، وأباده كان «كأنما أصابته نوبة من الخبل والجنون من جراء ما حل به من خسارة»، وعلى العكس من ذلك قصة سانتياجو، فهى ليست قصة طبيعية، حقًا إن سانتياجو إنسان مهزوم، لكن على مستوى القيم العملية فحسب.

إن الموضوع عند هيمنجوى لا يتضمن صراعًا خارجيًا فقط، وإنما يتضمن فى الجزء الأكبر من قصصه القصيرة، ورواياته صراعًا داخليًا كذلك. إنه صراع على مستوى الكيان والوجود، وكيان سانتياجو أكثر تعقيدًا من كيان تلك الشخصية التى تبعث على الأسى فى الحكاية المشار إليها، وتعقد إحساس سانتياجو وقيمه أشد وضوحًا بقدرته على أن يسمو فوق مستوى القوت اليومى أو الحيوى لوجوده، وأفكاره تعبر عن مشكلة أكثر عمومية، وهى أن الإنسان قد يحب شيئًا ما، لكنه فى الوقت نفسه مضطر إلى تدميره والقضاء عليه:

كان حزينًا من أجل هذه السمكة العظيمة التى لم يكن لديها شيء تقتات منه، ولم يكن لهذا الحزن أن يثنيه عن قراره بصيدها، وجال بخاطره كيف أن كثيرين سيأكلون منها، لكن هل هم جديرون بأن يأكلوا منها؟ بالطبع لا. فليس هناك أحد يستحق أن يأكل منها، لما تتمتع بها من سلوك حسن ونبل رفيع، وقال فى نفسه: أنا لا أفهم هذه الأشياء، لكنه أمر طيب أننا لا نضطر إلى محاولة قتل الشمس أو القمر أو النجوم، وحسبنا أن نعيش على البحر، ونقتل إخوتنا الحقيقيين.

بهذه القيم انطلق سانتياجو «أبعد ما يكون عن الشاطئ»، وبهذه القيم كان «عجوزًا غريبًا». وليس هناك علاقة بين ما كان يدور بذهنه من أسئلة وخواطر، وبين الصياد العجوز فى الحكاية لسبب بسيط، هو أن هذه الأسئلة والخواطر لا وجود لها عند هذا الصياد. ويتضح الاختلاف العميق بين ما كان يعتقده كلا

الصيـادين أنه ذو أهمية، عند النقطة التى ينتـصر فيـها سانتيـاجو فى معركـته مع السمكة؛ فهو انتصار معقد، وهذا التـعقيد عند هيمنجوى يحدد ما يمكن أن يكون عليه الإنسان الواقعي:

قال فى نفسه: إننى أريد أن أراها وألمسهـا، ويسرى الإحساس بها فى نفـسي، إنـهـا حظي، لكن ليـس هذا هو السـبب فى أنـنى أرغب فى أن أحس بها، فأنا أعتـقد أننى أحسست بما فى قلبها، حينمـا ضغطت عليها بقناة الرمح للمرة الثانية.

وفى القسم الرابع الذى تدور فـيه المعركة مع سمـك القرش، فإن الانطلاق «أبعد مـا يكون عن الشاطـئ»، بكل ما يتفـرع عنه بالنسـبة لوجود الإنســان على مستوى كيانه، يصبح انطلاقًا إلى الخارج بعيدًا أكثر مما ينبغي، ويبدأ نوع جديد من الصراع بعبارة بسيطة هى قوله: «كان ذلك قـبل ساعة من مهاجمة أول سمكة من أسماك القـرش لسمكة المارلين». وهي عبارة تتضـمن إحساسًا كامـلاً بعدم القدرة على تجنب تلك القوى التى شغل بها العجـوز، حينما وسع حدود العالـم الواقعى وأمنه. وقد أتبع هيـمنجوى هذه العبارة بعـبارة أخرى، تدل على استـحواذ نفس القوة عليه، وحقق ذلك بتحفظه المميز، الذى يقول فى نفس اللحظة أكثر مما يمكن أن يقال فـى تكنيك آخر، وذلك قـوله: «لم يكن سمك القـرش حدثًا عـارضًا»؛ ومن هنا يأخذ الصـراع شكلاً آخر أكثر من مـجرد الاحتفـاظ بما ظفر به من ألف وخمسمائة رطل من السمك تقل بمقدار الثلث بعد إعدادها للسوق، لتصبح «ثلثى هذا المقدار، وكل رطل بثلاثين سنتًـا». فالمعركة مع سمك القرش إذن هـى معركة البغض والكراهيـة، وهى قسيـم مقابل لمعـركة الحب التى اتسمت بهـا مواجهـته لسمكة المارلين. وقد عبر هيمنجوى عن هذا الاختلاف، حينما كان العجوز يوجه طعنات رمحه إلى سمك القرش المقترب منه، إذ قـال: «كان يضربه بغير أمل فيه، لكن بتـصمـيم، وعداء شـديد له» وحينمـا تمزق حوالى أربعين رطلاً من سـمكة المارلين، وتناثرت هنا وهناك كان إحساس العجوز بالخـسارة أمرًا مختلفًا من حيث القـيمـة عن خسـارة السوق: «إنه لا يحب أن ينـظر إلى سمكة المارلين منذ مَـثِّل

بجسمها، وتناثرت أجـزاؤها، وعندما كان سمك القرش يهاجمها ويفـترسها كان يحس كما لو كان هذا الهجوم موجهًا إلى نفسه».

ومرة أخرى تتسـاوى كل مستويات الموضوع والتكنيك، حيـنما تقدم صورة العجـوز الأعظم من الحياة فجـأة، فى اتصال مع أول سمكتين من سـمك القرش «البغـيض» المسمـى الجالانوز Galanos، وهو نوع منه «يعـيش على الفـضـلات بالإضافة إلى أنه مفترس».

«أي» صاح بصوت عـال، ولا سبيل إلى ترجمة هذه الـكلمة، ولعلها مجـرد صوت مـزعج، كذلك الذى يصـدر قهراً عن إنسـان، حين يحس بمسمار يخترق يده ويغيب فى الخشب.

والإشارة إشارة جسـور، وظيفتها الإيحاء بمدى ألم التعـرف، حينما يواجه إنسان- له طاقة سـانتياجو على الحب- بكائن مجـرد من الشر والأذى. ولا يترك هيمنجوى أى شك حول الطبيعة الأساسية لهذه الأشياء الشريرة.

كانت أسماك القرش هذه هى التى تقطع أرجل السلاحف وزعانفها، حين تكون السلاحـف نائمة على سطح الماء، وهى التى تهـاجم الإنسان فى الماء إذا كانت غضـبى، حتى لو كان هذا الإنسان لا تفـوح منه رائحة كرائحـة دماء السمك، وليس على جـسمه تلك المادة الـلزجة التى تكون على جسم السمك.

إن استجابة سانتياجو مرة أخرى هى استجابة لكائن، فقد قال بصوت عال: «أي.. ياجالانوز. هلم إليَّ يا جالانوز».

وفى الصراع الطويل الذى يعقب ذلك يخسر العجوز المعركة التى خاضها من أجل إنقاذ سمكته التى اصطادها، لكن المعركة الأكثر أهمية، والتى يتصارع فيها كيان العجوز مع كيان قوى الطبيعة الشريرة لم تنته بالهزيمة، وهذا هو الموضوع الأساسى لذلك القسم، وقد عبَّر عنه سانتياجو تعبيراً بسيطًا مباشراً فى قوله للبحر: «لم يخلق الإنسان للهزيمة»، وقوله: «من الممكن أن يتحطم الإنسان، لكنه لا يهزم».

وفى القسم الأخير القصير، ينتقل التركيز إلى الصبى مانولين، والمشكلة المبدئية- وهى كيف يعود ذلك الصبى إلى مرافقة العجوز مرة أخرى- لا تجد لها حلاً على المستوى العملي، بنجاح مغامرة سانتياجو فى «الانطلاق أبعد ما يمكن عن الشاطئ» أو إخفاقها، وإنما يتم حل المشكلة داخل كيان الصبي، بعد التحقق التام من أن تجربة العجوز قد تركت آثارها على إحساس الصبى ومشاعره:

كان (العجوز) نائمًا حين أطل الغلام صباح اليوم التالى من شق الباب، وكانت الرياح شديدة، إلى حد أصبح من المتعذر معه على المراكب مغادرة الشاطئ والانطلاق إلى عرض البحر، وكان الصبى قد ظل نائمًا حتى وقت متأخر، ثم أتى إلى كوخ العجوز كما يأتى كل صباح؛ وقد لاحظ الغلام أن العجوز يصّعد أنفاسه، وما أن أبصر يديه حتى طفق يصيح باكيًا، وخرج على عجل ليحمل شيئًا من القهوة، ولم يكف عن البكاء طوال سيره فى الطريق.

احتشد كثير من الصيادين حول القارب، وراحوا ينظرون إلى ما كان مربوطًا قويًا بجانبه، وكان واحد منهم قد خوّض فى الماء فتكوم سرواله، حيث أخذ يقيس هيكل السمكة بحبل.

ولم يهبط الصبى إلى ذلك المكان، فقد سبق له أن نزل إليه، وكان أحد الصيادين قد عُهِدَ إليه بحراسة القارب.

صاح أحد الصيادين قائلاً: «كيف حاله؟».

فأجابه الغلام: «إنه نائم»، ولم يتنبه إلى أنهم شاهدوه وهو يبكي، ثم قال:«أرجو ألاّ يزعجه أحد».

وهكذا، فإن سانتياجو حتى لو كان قد أخفق فى إحضار ما اصطاده من سمك إلى السوق، فإن عمله البطولى قد مس شغاف قلوب الصيادين بالقرية، إنه البطل مرة أخرى، لكن تدور فى أعماق الصبى استجابة لها مغزاها الكبير، بسبب اهتمامه العميق بالعجوز، وهى استجابة تحل المشكلةِ المبدئية، إذ تنقلها فى نفس اللحظة من مستوى النجاح العملي، لتضعها على مستوى تحقيق كيان الذات، فقد قال الصبي:

- «والآن هيا نصيد السمك معًا مرة أخرى».

- «لا، أنا لست محظوظًا، أنا لم أعد محظوظًا على الإطلاق».

فقال الصبي: «الويل للحظ. سوف أجلب الحظ معي».

إن قرار الصبى هذا يعيد إلى الأذهان قرارًا مماثلاً سبق أن اتخذه صبى فى رواية وصفها هيمنجوى بأنها أعظم رواية أمريكية، وهى رواية هوكلبرى فن[1] Huckleberry Finn و«هوك» فى تلك الرواية مضطر إلى اختيار أحد أمرين: إما أن يستجيب لما يمليه عليه ضميره، الذى تسيطر عليه عادات المجتمع وتقاليده، فينقلب على العبد الآبق جيم Jim، وأما أن يذعن لمطالب حبه له بوصفه فردًا له كيانه. وأمام هذا الاختيار يعلن: «أوافق وسأذهب بعد ذلك إلى الجحيم»، ويتخذ قراره إلى جانب الكيان الفردي، وبالمثل فإن قرار مانولين يعنى التسليم بتعارض قيم الواقع العملي، مع عالم القيم الفردية، ويمثل قراره غاية رشده.

وفى المشهد الختامى الموجز يتراجع التركيز بطريقة تضع دراما القيم المتصارعة التى أوضحتها معركة سانتياجو فى مؤخرة سياق أكبر، لتجربة الإنسان فى مجتمع متمدين. فبالنسبة للمرأة ورفيقها اللذين ينتميان إلى جماعة من السائحين كانوا «فى تيراسا Terraca ينظرون باشمئزاز إلى ما يطفو على سطح الماء، من علب البيرة الفارغة، وسمك الباركودا الميت» لم يكن ثمة إدراك لنوع الدراما التى يرمز إليها هيكل سمكة المارلين العظيمة «الذى كان فى تلك اللحظة مجرد نفاية تنتظر أن يلفظها البحر، فى نوبة من نوبات المد والجزر»، فهما يشيران إلى أولئك الذين انفصل وجودهم عما حولهم انفصالاً حقق لهم راحة البال، أولئك الذين لمن «ينطلقوا إلى أبعد ما يمكن»، أولئك الذين لا تؤرقهم مشكلة كيان الإنسان وقيم الإنسان الأساسية.

***

(١) اسم الرواية بالكامل مغامرات هوكلبرى فن وقد صدرت سنة ١٨٨٥م ومؤلفها مارك توين (١٨٣٥-١٩١٠م)، وهى تتناول أحداثًا رهيبة تحدث خلال رحلة هوكلبرى فى نهر المسيسيبى ليحرر جيم. وعلى الرغم من غلبة اللغة العامية على أسلوب كتابتها، فإنها تنضج بالسخرية والواقعية التى يمتزج فيها الرعب بالكوميديا بالمأساة.

(٥)

اغتنم يومك

بيللو[1]

استمرت تقــاليد المذهب الطبيعى منذ عام ١٩٤٥م واضحــة وضوحًا شديدًا فى روايتين من روايات الحرب: إحداهما رواية من هنا إلى الخلود Erom Here to Eternity للكاتب جيــمس جونز Jamen Jones، والأخــرى العــراة والموتى The Naked and the Dead لمؤلفــها نورمان مــيلر Norman Mailer، ومع ذلك فـــإن البطل فى كل من الروايتين أكــثر تعــقيــدًا من أبطال روايات درايزر؛ فكلا البطلين يصل إلى نفس النهاية المشينة التــى تصل إليها شخصيات درايزر، لكــن كلاً منهما فى صراع دائم مــن أجل أن يحافظ على معــنى كماله الذاتي، فى عــالم لا يقف موقف العداء فحسب من القيم الفردية، بل فقد القدرة على إدراكها.

بيد أن عالم جــونز وميلر كان عالم حرب، حيــث كانت المشكلة الجوهرية هى البقاء المادي. أمــا كتاب السنوات العشر الأخــيرة فإنهم يقدمون عــالمًا جديدًا ومشكلة جديدة، فــالموضوع الذى يهــيمن على روايات ســالنجر Salinger وبــيلـــلــو Bellow وســتــايرون Styron ورروث Roth، ومالامود، هو صــراع الإنسان فى سبيل اكــتشاف

(١) سول بيللو Saul Bellow كاتب أمريكى من أصل كندي، ولد سنة ١٩١٥م من أبوين يهوديين. كانا قد هاجر إلى الولايات المتحدة سنة ١٩١٣م وهو يكتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقالة ، ويعد من ذوى المعرفة الواسعة بالأنثربولوجيا، ومع أن هذه المعرفة ظلت غير واضحة في أعماله الأدبية، فقد أضفت عليها قوة، لكنها برزت بها بشكل واضح في روايته «كوكب مستر ساميلر» (١٩٧٠م) ومن ثم طغت على العنصر الخيــالى فيها. وقــد كان الموضوع الرئيسى فى رواياته الأولى مــوضوعًا وجوديًا فى أســاسه، إذ كان يدور حول أناس عنــدهم إمكانية اختيار وجــودهم بأنفسهــم، ولكن تحول ظروف ذاتية ومــوضوعــية دون ذلك. وقد تخلى عن هذا اللون من التفكير؛ فيمــا بعد. ومن رواياته الطويلة والقصيــرة «الرجل المتأرجح» (١٩٤٤م)، و«الضحية» (١٩٤٧م)، و«هــندرسو ملك المطر» (١٩٥٩م)، و«اغتنم يومك» (١٩٤٦م)، وهى تعد أجمل أعماله، وله أيضًا رواية بعنوان «هرزوج» (١٩٧٥م) كذلك أصدر فى سنة ١٩٦٥م رواية بعنوان «موهبة هامبلودت» قـد استلهــمها إلى حــد ما من الانهــيار المأساوى لأحــد الشعــراء الأمريكيين اليــهود المعاصــرين، وهو ديلمورشوارتز. ومن المســرحيات التى كــتبهــا مجمــوعة بعنوان: «ذكريات مــوسى» وقد نشرت سنة ١٩٦٩م، وبعض هذه القصص يبلغ فى جودته وإتقانه مستوى أحسن أعماله.

ذاته، لا فى جانبها النفسي، بل فى جانبها الخلقى والدينى أيضًا، فما يزال صراع الفرد مع القوى التى تشكل البيئة موجودًا، لكن المشكلة معقدة تعقيدًا لا حد له، وهى أشد فى تعقيدها مما عولجت به فى الأخت كاريه، أو عناقيد الغضب، أو وداعًا للسلاح، فقد تحولت مشكلة الإنسان عند درايزر، وشتاينبك إلى شروط بقاء الأصلح، وتمثلت عند هيمنجوى فى كيفية المحافظة على ضبط النفس بصورة تشبه ما كانت تدعو إليه الفلسفة الرواقية، وذلك فى عالم شرير فى جوهره. أما بالنسبة لسالنجر، وبيللو ومالامود، الذين كتبوا رواياتهم بعد منتصف القرن العشرين، فقد كان ثمة إدراك جديد لما يمكن أن يعنيه وجود الفرد، فقد فسحت مشكلات وجود الإنسان الاقتصادية والاجتماعية مجالاً لدافع عاطفى وفكرى جديد، وذلك هو قرار الفرد أن يكتشف نفسه التى يمكن أن تكون مقبولة ومستقرة وسط الاضطراب والتشوش، الذى يعانيه عالمه الباطني، فضلاً عن القوى الخارجية التى تتحكم فيه.

والذى يثير انتباهنا بشدة حين نفكر مليًا فى رواية بيللو اغتنم يومك Sieze the Day هو صورة الشخصية المحورية، وهى شخصية تومى ولهلم Tommy Wilhelm، ولعلها أكثر الأشياء دلالة فى الرواية. وإذا كانت وظيفة الأدب الرئيسية- كما يقول المدافعون عنه- هى تقديم صور للإنسان تثرى نظرتنا إلى الموقف الإنسانى وتعمقها، فإننى أعتقد حينئذ أن هذا العمل سيتم الاعتراف به، بوصفه عملاً يسترعى النظر إلى شيء ما صحيح فى جوهره، عن الإنسان فى أمريكا فى منتصف القرن العشرين.

إن الخط الروائى فى القصة يمتعنا، لكننا هنا لا يعنينا ما يحدث لتومي، بقدر ما تعنينا محاولته اكتشاف نفسه وتقييمها أولاً، وفقًا للقيم التى شب على اعتناقها، وما كان لتلك القيم من تأثير على موقفه الراهن، ثم وفقًا لقيمه وعلاقاته الحالية.

يقدم القسم الأول من الرواية إنسانًا فاشلاً دون خطأ منه، فقد فَقَدَ عمله كبائع فى أحد المتاجر، وانخفض ما كان معه من مال سائل انخفاضًا خطيرًا، على حين راحت زوجته التى انفصل عنها تلح فى طلب النقود منه، وتطارده بلا رحمة، أما والده الطبيب المتقاعد الناجح فقد كان يكن له بعض التقدير، وقد أوشك تومى ألا يدخل مغامرة المضاربة فى البورصة، مع شخص يتوجس خيفة منه أن يكون

دجالاً. ونحـن نراه يعـيش وحيداً فى فندق، يقـيم فيه عدد من الأشـخـاص، مثل والده الذى كان قـد أحيل إلى التقـاعد، أما أهم مـشكلة كانت تؤرقـه فهى أن يبدو بمظهر رجل الأعمال الجديد بالاحترام، ولا تقدم السطور الأولى من الرواية المأزق الذى يعانيه فقط، بل إنها توحى بشيء ما من موقفه إزاءه:

حينما أخـذ تومى ولهلم يخفى متاعبـه كان يظن أنه - على الأقل- ليس أقل قدرة وكفاءة من الشخص الذى يقيم فى الحجرة المجاورة له. وكانت لديه بعض الأمارات التى تساعده على ذلك، فقد كان فيما مضى شخصًا عاملاً- وإن لم يكن ممتـازاً تمامًا- وهو يعـرف ما ينـبغى أن يكون عليـه سلوك رجل الأعمال. كذلك كان يدخن السيجار، وعندما يدخن السيجار، ويرتدى القبعة يكسبه ذلك امتيازاً، ومن العسير اكتشاف كيف يشعر.

فهذه الفقرة تشيـر من طرف خفى إلى أن الإنسان حين يتقنع بقناع يخفى به أمره، ويظهـره بغير ما هو عليـه فى الواقع، فإن ذلك لا يشينه هو بقـدر ما يشين المجتمع الذى يدفعـه إلى ذلك، المجتمع الذى أصبح من المقرر فـيه إخراج الفاشل أو الذى لم يتكيف بأوضاعه من بين الصفوف، والإسراع بنبذه.

وتقديم بيللو لتومى ويلهلم، وهو يعيش وحـيداً بلا عمل، حيث يهبط إلى ردهة الفندق مـرغمًـا على أن يسـتمـر فى ذلك كل يوم حـتى يبدو بمظهـر رجل الأعمال، باعـتبار أن الروتين اليومى لرجل الأعمـال الناجح كان ضرورة لا يرقى إليها الشك، فى حين أن هذا العـمل المتكرر بالنسبة لبيللو لا أمل فـيه ولا جدوى منه- هذا التقـديم يذكرنا على الفور بما صنعـه درايزر مع هارستود، أو مـا صنعة آرثر ميلر مع ويلى لومان Willy Loman لما كان قد فقد وظيفـته، فإنه ظل بضعة أشهر محتفظًا بمعنوياته عالية، وذلك بالاستيقاظ من النوم مبكراً، حيث كان يحلق ذقنه، وينزل إلى ردهة الفندق فى مـوعد لا يتجـاوز الثامنة صـباحًا، ثم يشـترى الجريدة وبعض السـيجار، ويشرب زجاجـة من الكوكاكولا، أو زجاجـتين قبل أن يدخل ليتناول طعام الإفطار مع والده، ثم ينطلق بعـد الإفطار إلى الخارج، زاعمًا أنه ذاهب ليشرف على عمله. هكذا كـان يخرج كل يوم، حتى أصبح الخروج فى ذاته عمله الرئيـسي. إلا أنه أيقن أنه لن يستمـر على ذلك طويلاً. وراوده الخوف

ذات يوم حين أدرك أن روتينه يوشك أن يتحطم، وأحس أن مشكلة ضخمة تطل برأسها، لكنها لم تتشكل بعد التشكيل الكافي.

بيد أن تشابه تومى مع هارستود، وويلى لومان ليس إلا تشابهًا ظاهريًا؛ فهارستود، وويلى لومان صورتان للإنسان الذى دمرته قوى البيئة، والنهاية المحتومة فى كل من هاتين الروايتين الطبيعيتين هى الهزيمة والانتحار. وتومى ولهلم يعانى كذلك من نفس الحظ التعس المدمِّر، فنفسيته كانت فى الحضيض إزاء التقلبات المتوقعة، بين لحظة وأخرى فى أسعار البورصة: «كان يرى بالنسبة لنفسه أن آلة مسك الدفاتر الإلكترونية سوف تغلق من دونه»، وقد غدر به الشخص الوحيد الذى امتدت يده إليه بالصداقة. وأصر والده على رفضه، حينما راح يناشده أن يفهم ظروفه ويتعاطف معه: «لكن كلمة واحدة منك مجرد كلمة، ستسفر عن طريق طويل» وبعد ذلك مباشرة: «أبى، أنصت! أنصت!» ثم جاءت استجابة والده، فكانت اللطمة الأخيرة: «اغرب عنى الآن، فإنه ليعذبنى أن أنظر إليك أيها الأخرق».

لكن نهاية تومى ليست نهاية إنسان وقع ضحية محزنة للقوى الطبيعية؛ لأن موضوع الرواية أكثر تعقيدًا من ذلك، ولا يمكن أن نفهم الصورة النهائية لتومى ولهلم إلا فى ضوء الموضوع الأعمق الذى عنى به بيللو.

ولا يكمن مفتاح فهم المعانى الأعمق للرواية فى إخفاق شخصيتها المحورية اجتماعيًا واقتصاديًا. وإذا كانت شخصية أهب Ahab عند ميلفيل قد قدمت كذلك، فإننا يجب أن ننظر مرة أخرى، وفى مستوى أكثر عمقًا، فنحن نرى وراء كل تطلعات ولهلم الاجتماعية، ومطامحه الاقتصادية حاجة تدفعه إلى أن يكون معترفًا به. فما هو واضح بشكل بارز، أن الاعتراف الاقتصادى والاجتماعى لم يكن هو الشيء الذى يبحث عنه فعلاً، وإنما هو الاعتراف من جانب والده؛ ذلك أننا نرى أن عاطفته الأساسية تدور فى معظمها على حب والده. فهو يفكر:

لو كان فقيرًا لكان باستطاعتى أن أرعاه، وأظهر هذه الرعاية. ولو أتيحت لى الفرصة فسأظهر هذه الوسيلة التى أتمكن بها من رعايته،

وسوف يرى كيف أننى أكن له كثيراً من الحب والاحترام، وسوف يجعله ذلك إنسانًا مختلفًا. وسوف يربت عليّ ويمنحنى بركته.

وعندما يسأله الدجال المرتزق دكتور تامكن Tamkin الذى كان يدعى بأنه باحث نفسانى - عن ميراثه المتوقع من والده، الذى طعن فى السن تكشف إجابته مرة أخرى عن حرصه الحقيقى على علاقته بوالده:

«حين أشرف على اليأس أفكر بالطبع فى النقود، لكننى لا أريد أن يحدث له أى شيء، وبالقطع لا أريد أن يموت». عندئذ التمعت عينا تامكن السمراوان بنظرة قاسية نحوه «أنت لا تصدق ذلك، ربما لا يكون شيئًا نفسيًا، لكننى أقسم بشرفي، فالهزل هزل، لكنى لا أريد أن أهزل فى شيء كهذا. فعندما يموت سأكون مثل من استلب منه شيء؛ لأنه ليس لى والد آخر».

ولما سأله دكتور تامكن بأسلوب فظ غليظ يتسم به الانتهازيون: «هل تحب أباك العجوز؟» كانت إجابته مركزة على أخص ما فيه بوصفه إنسانًا.

يقول بيللو: تعلق ولهلم بهذا. «طبعًا طبعًا أحبه، إنه أبي. وأمي» وحينما قال هذا كانت هناك دفعة عظيمة فى صميم روحه. فعندما تصطدم السمكة بخيط الصنارة تشعر بعنف الحياة فى يدك ، فهذا الكائن الغامض الذى يسبح تحت سطح الماء يأخذ الصنارة مدفوعًا بالجوع، ويندفع بعيدًا، وهو يصارع ويتلوى، ولم يتبين ولهلم ما يهز أعماقه ويؤثر فيها.

ويتعهد بيللو العلاقة بين الأب والابن بعناية طوال الرواية، فحينما يحاول تومى- الذى غيَّر اسمه من أدلر Adler إلى ولهلم- أن يعبئ مشاعر والده بحالته التعسة- يقترح عليه دكتور أدلر أن يستخدم حمامات البخار والتمرينات الرياضية، وأن يتحمل انفصال ابنه عنه، ويفكر ولهلم:

إنه يريد ابنًا شابًا أنيقًا ناجحًا- وقال: «أوه. أبي، إنه لشيء رائع منك أن تقدم لى هذه النصيحة الطبية، لكن البخار لن يشفينى من آلامى التى أحس بها»، وتراجع الدكتور إلى حد الاعتدال.

وأخيراً ندرك أن الأب اتخذ من إصراره على اعتزال ابنه تومي، والانفصال عنه وسيلة للتعبير عن رفضه لسلوكه. ومع ذلك فإنه كان من الواضح أن الرفض لم يكن لسلوك تومي، بل كان رفضًا لتومى نفسه.

وكما أن موضوع بيللو الحقيقى فى الرواية ليس موضوعًا طبيعيًا عن الفشل الاقتصادى والاجتماعى لابن من الأبناء، فإنه أيضًا ليس مجرد تاريخ لحالة مرضية نفسية ولتطورها؛ فالتأمل الطويل فى هذه الرواية ينتهى بنا إلى أنها رواية أخلاقية، وأنها تعنى بالوضع الإنساني، أى بمشكلة معنى الإنسانية فى الإنسان، فى عالم منتصف القرن العشرين.

ولكى نفهم انعزال دكتور أدلر انعزالاً قاسيًا، عن الضائقة التى حلت بابنه، يجب أن نفهم الطبيعة الأساسية لدكتور تامكن، الذى يعد رمزًا للإنسان الجديد فى عصر الانتهازية الجديد، وهذا الذى يقدمه بيللو هنا هو ما آلت إليه حال الإنسان فى عالم، يمنح أكبر قدر من إعجابه الحقيقى لصورة النجاح. والدكتور تامكن الذى دعا نفسه عالمًا نفسيًا، والذى برع فى طرق الحصول على المكاسب من البورصة، يقدَّم على أنه إنسان دمث حلو المعشر من الناحية الاجتماعية، قد اطمأن إلى البلدة، وتكيف بها وانتظمت حياته، واتسمت أحكامه بالسرعة والحسم. ولم تلم به ضائقة ذات مرة، على نحو ما حاقت الضوائق بتومى ولهلم، وربما كان هذا على وجه اليقين هو أهم شيء أساسى استقر فى طبيعته. ولما كنا نشعر فى النهاية بأن بيللو يقول: إن امتلاك معنى الإنسانية ضرورى للتعرض للمتاعب، فإننا ندرك أن اطمئنان دكتور تامكن إنما هو اطمئنان إنسان خائف آليًا. إنه إنسان يعرف نقاط الضعف فى الوضع الإنساني، ويستفيد من هذه المعرفة فى تحقيق المنفعة العملية، وهو لا يُقدَّم على أنه شخص تجرد من الفهم المتعاطف مع إخوته من بنى الإنسان فقط، بل على أنه شخص توقفت عنده إمكانية بلوغ هذا الفهم.

وتعد صورة دكتور تامكن عند بيللو واحدة من أبرز صور الإدانة، فى الأدب المعاصر، لما أصبح عليه الإنسان الحديث؛ فمن تعبيراته تأتى أهم النظرات النافذة فى الرواية، وأكثرها عمقًا. فعندما يسأله ولهلم عن خبرته فى علم النفس يكشف رده عن توقد ذكائه:

«وهل تمارس أنت عـملاً نفـسيًـا مع أصـدقائك؟ لم أعـرف أن ذلك مسموح به»: حسنًا، لقد صنعت تغييرات جذرية فى ممارسة المهنة، وأرى لزامًا عليّ أن أفعل الخير، كلما استطعت إليه سبيلاً».

....

قـال دكـتـور تامكن: «مـعي. إننى أكـون فى أعلى درجـات الكفـاءة والفعـالية حـينما لا أحـتاج إلى أجـر. حينمـا أحب فقط. بدون مكـافأة مالية، فأنا أبعد نفسى عن التأثير الاجتماعى وخاصة المال، وما أتطلع إليه إنما هو العـوض الروحي. اجتـذاب الناس إلى هذا المكان والآن. هذا هو العـالم الحـقيـقي. إنهـا اللحظة الحـاضـرة، وليس فى الماضى خـيـر لنا، والمستقبل مملوء بالقلق، فقط الحـاضر هو الشيء الحقيقي- المكان الحالى والزمان الآتي- اغتنم اليوم».

إن تأثير دكتور تامكن على الناس فنٌ له منهجه فى اكتساب الأصدقاء، ونحن نراه طوال الرواية بارعًا فى المـناورة فى البورصة للتـأثير على الأسعـار، وبارعًا فى إجراء الحـساب، كذلك نراه مـثالاً للمـالك ذى البصيـرة النافذة، ومع ذلك فـهذه البصيرة النافـذة بالنسبة له ليست إنجازًا أخلاقيًا، وإنما هى وسـيلة، وهو فى علاقته بتومى ولهلم لا يصل إلى مـستويات الوعى الأعمق عنده، لكى يساعـده أو يشاركه فى مـشاعره كـصديق له، بل عـلى العكس من ذلك يرغب - بحكم ما صـار فى طبيـعته الجوهريـة- في أن يستخدمـه ويناور به فى سوق المضاربة لتـحقيق منافـعه الخاصة. واهتمام تامكن الفكرى بالنظرة الفلسفية والنفسية أمر صحيح بدرجة كافية، لكنه رجل ذو أخلاق معينة من وراء ذلك الاهتـمام الذى يمنح نظرته اتجاهها، وتبدو بعض أحكامه مثيرة بما تعبر عنه من دقة بالغة، وذكاء حاد. بيد أن النقطة المهمة عند بيللو هنا أننا بإزاء مخلوق جـديد- أى إنتاج جديد لعصـر جديد- أو قل: إنه إفراز حتمى لذلك، وهذا المخلوق يستخدم ما بلغه من ذكاء عقلى وسيلة لتحقيق أهدافه.

ونحن نشـعـر أن أناسًا مـثل والد تومي، الذى آثر فندق نيـوريوك مـوطنًا لاعتزاله وخلوته، لابد أن ينمى مـوقفه الانعزالى المتشدد، حـينما يواجَه فى دورة

حياته اليومية بالخطر الـدائم، من أمثال دكتور تامكن الذى تعج بهم المدينة. ونظرًا لعدم مقدرة دكـتور أدلر (والد تومي) على تغيير موقـفه، بالدفاع عن المخدوعين- المشبوهين والمعزولين- فإنه رفض مؤازرة ابنه فى متـاعبه وضوائقه، وقد سمح ابنه لنفســه أن تصبح ضحيــة لأحكامه السيـئة. ومع ذلك فإنه فى رفـضه لسلوك ابنه وأحكامه الخاطئة: «أنا لا أريد شخصًا يعـتمد على مساعدتي. اغرب عن وجهي! ونفس النصـيحة أوجـههـا إليك يا ولكى Wilky، لا تجـعل أحدًا يعـتمـد على مساعدتك» فى هذا الـرفض يرفض دكتور أدلر إنسانيته هو رفـضًا ساخرًا، ولكنه رفض لم ينبثق عن قرار مدروس. فنحن ندرك أن استجابة دكتور أدلر تتصف بأنها استجابة أوتوماتيكية، لها منبعها فى طبيعة الإنسان الذى تحول هو إليه.

والأمر الذى يثير السخرية أخيرًا فى الرواية أن الشخص الوحيد الذى يتشبث بالواقع الذى ينبغى أن يكون عليه الإنسان يبـدو، فى نظر العالم الذى يعيش فيه، إنسانًا لا يستطيع التكيف والانسجام مع المجتمع. ومع ذلك فإننا نحس بأن امتلاك تومى ولهلم للحس الإنسانى لم يؤد على وجه اليقين، إلى انهزامه وإلى أن يصبح ضحية محزنة لقوى لا قِبَل له بهـا، ولا يستطيع السيطرة عليها. وفى المشهد الذى يمثل الذروة فى الرواية، والذى جلـس فيـه تومى يراقب تقلبـات الأسعـار، التى ستستنفد بعد قليل، كل مـا بقى معه من مال، نراه يفكر مليًا فى الوضع الإنسانى الذى هو عالمه.

حين كنا نتنـاول طعـام الإفطـار قال الرجـل المريض مـستر بيرلس Mr. Perls إنه لا توجـد طريقة سـهلة لتمـييـز العاقل من المجنـون، وكان على صواب فى هذا بالنسـبة لأى مدينة كبـيرة،وخاصة نيـويورك- نهاية العـالم، بتـعقـيـدها، وآلاتهـا الميكانيكيـة، الآجـر، والسكك الحـديدية، الأسـلاك والأحجـار، الحـفـر والمرتفعـات. وهل كـان كل شـخص هنا مجنونًا؟ وأى صنف من الناس ترى؟ إن كل إنسان يتكلم لغة خاصة به، يعبر بها عن تفكيره الخاص. كل شخص له أفكاره وأساليبه الخاصة.

ثم يقول بعد ذلك:

إنك مضطر لأن تترجم وتترجم، تشرح وتشرح، تتراجع إلى الخلف، وتتقدم إلى الأمام، والويل لك إذا لم تفهم غيرك أو لم يفهمك غيرك، إذا لم تميز المجنون من العاقل، والحكيم من الأحمق، والشاب من الشيخ، والمريض من الصحيح. إن الآباء ليسوا آباء ، والأبناء ليسوا أبناء، وأنت مضطر لأن تتحدث مع نفسك بالنهار، وتتجادل معها بالليل، وإلا فمن هناك تتحدث معه فى مدينة مثل نيويورك؟

ولو أن بطل بيللو أنهى أفكاره عند هذا الحد لكان حكمه فى الواقع حكمًا بالهزيمة مثلما كان هارستود، وويل لومان مهزومين، إلا أن مفهوم بيللو للإنسان يختلف عن مفهومه عند درايزر، وآرثر ميلر- ونحن ندرك الفرق الجوهرى بين كلا المفهومين، عندما يستمر تومى ولهلم فى أفكاره:

انطلق فى تفكيره إلى مستوى أبعد- حينما تكون مثل هذا، أى تحلم بأن كل شخص إنما هو منبوذ من المجتمع، فإنك تدرك أن هذا يجب أن يكون موضوعًا من الموضوعات الصغيرة. فثمة جسم كبير، وأنت لا يمكن أن تنفصل عنه.

وقد خطرت له فكرة هذا الجسم الكبير منذ أيام قلائل مضت، حين كان تحت سطح الأرض فى ميدان التايمز Times Square:

كان يمشى فى ممر تحت سطح الأرض، المكان الذى يكرهه دائمًا، وقد ازدادت كراهيته الآن أكثر من أى وقت مضى. وكانت هناك كلمات مكتوبة بالطباشير على جدران الممر بين الإعلانات وهي: «لا مزيد من الخطيئة» و«لا تأكل لحم الخنزير»، وقد لاحظ هذه الكلمات بوضوح. فى هذا الممر المظلم، حيث العجلة، والحرارة، والظلام تشوه البشر، وتعمل على وجود المشوهين وغير الأسوياء من الناس، من الذين تشوهت بعض أعضائهم كالأنوف والعيون والأسنان، لقد تفجرت مشاعر تومى بحب عام مفاجئ غير مكتسب لكل هؤلاء العجزة، والذين بدوا شاحبى

الوجوه، أحبهم جميعًا بحرارة، ورأى فيهم إخوته وأخواته، وكان هو نفسه عاجزًا ومشوهًا، لكن ما الذى بينه وبين أن يتحد معهم بهذا الحب المتوقد؟ وحينما كان يمشى فى الممر طفق يقول: «آه إخوتي- إخوتى وأخواتي» داعيًا الله أن يمنحه وإياهم رحمته.

إن نفس النمط من قبول كافة أفراد الجنس البشري، بعد المرور بالتجربة ومعاناتها، هو الموضوع الأساسى لرواية سالنجر فراني وزيوى Franny and Zo-oey وهو الذى يتناول فكرته من خلال موضوع دينى فى أساسه، وحكمه الفنى النهائى دينى فى طبيعته. ومن ناحية ثانية فإن الفكرة المحورية فى رواية مالا مود المساعد The Assistant هى وعى البطل الحاسم، بأن معنى الوجود الإنسانى يكمن فى حبه لأخيه الإنسان، وأسلوب التناول عند مالامود أسلوب دينى أيضًا، كما هو عند سالينجر، لكنه أسلوب يتوافق مع تقاليد الديانة اليهودية، على حين أن أسلوب سالينجر يتوافق مع تقاليد الديانة المسيحية.

ومن الأشياء الممتعة بدرجة كافية أنه على الرغم من أن بيللو، فى تقديمه لفكرته عن قبول الإنسان لأخيه الإنسان، لم يشر فى أى مكان إلى موضوع ديني، فإن المعنى المقصود من الرواية يساوى المعنى الذى قصده سالنجر من روايته فراني وزيوي، وما قصده بيللو من روايته المساعد.

وفى المشهد الأخير من الرواية نجد أنه بينما كان تومى يبحث عن دكتور تامكن الهارب، يلمحه بين جمع كبير من الناس احتشدوا أمام ردهة استقبال المأتم، وما يلبث تومى أن يجد نفسه فى وسط الجمهور، وقد قاده رجال الشرطة إلى داخل الردهة حيث يواجه بتابوت مفتوح، وحينئذ تجسد استجابته عند رؤية الجثمان الغريب فى التابوت فكرة بيللو الأساسية، التى تتمثل فى أن معنى الوجود الإنسانى يكمن أخيرًا فى قدرة الإنسان وإحساسه بمعنى الإنسانية.

وفى دقائق معدودة نسى تامكن، ووقف بحذاء الحائط مع آخرين، ونظر صوب التابوت، وكان ثمة طابور يتحرك فى بطء بمحاذاته ويحدق فى وجه

الميت، ثم ما لبث أن انضم هو إلى هذا الطابور، وأخذ يتقدم بنفس إيقاعه البطيء على حين كانت ضربات قلبه المضطرب المذعور قد تزايدت إلى حد ما، واقترب من التابوت وتوقف فى انتظاره، وألقى نظرة. التقط أنفاسه حين كان ينظر إلى الجثمان، وانتفخ وجهه، وترقرت دموع غزيرة فى عينه.

كان الميت أشيب الشعر، وقد بدت خصلتان كبيرتان من هذا الشعر الأشيب في مقدمة رأسه، لكنه لم يكون عجوزاً، وكان ذا وجه طويل وأنف ناتئ العظام، بدت ملتوية التواء يسيراً فى وهن. أما حاجباه فقد ارتفعا، كما لو كان قد استغرق فى تفكير حاسم؛ والآن أصبح أخيراً بهذا الوضع بعد نهاية كل الاضطرابات، وحينما لم يعد جسمه يموج بالحياة كما كان من قبل. وكان وقع هذه الصدمة شديداً على تومى لدرجة أنه لم يستطع أن يذهب بعيداً، وعلى الرغم من إحساسه بشيء من الخوف، وما أصاب قلبه من حزن، فإنه لم يستطع أن يواصل السير، وخرج من الطابور، وبقى بجانب التابوت اغرورقت عيناه بالدموع فى صمت وسكون، وراح يتأمل الإنسان حينما كان طابور الزائرين يتحرك بنظرات مستترة، ماراً بتابوت الساتان نحو مقعد خشبى طويل، صفت عليه باقات الورود والزهور، وقد أومأ تومى برأسه مرة ومرة، تحية للميت، وقلبه يفيض حزنًا عليه وتقديراً له، وعلى السطح كان الميت يرقد بقميصه الرسمي، ورباط عنقه وشارات حريرية، وقد تجملت بشرته ببعض المساحيق، فبدت لائقة كما ينبغي، فقط كان أدنى إلى السواد قليلاً، وقد انطبقت العينان تمامًا، هكذا فكر ولهلم.

ابتعد ولهلم قليلاً عن الجثمان وأخذ يبكي، وكان بكاؤه أول الأمر بكاء رقيقًا صادراً من عاطفة، لكنه سرعان ما انطلق هذا البكاء من أعماق مشاعره.

....

تزايدت وطأة الإحساس بالمرض والحزن فى حلقه، فانهار تمامًا، وأمسك بوجهه وبكى.

وبالطبع، فإن حزن تومى ولهلم إنما هو حزن من أجل الجنس البشري، وأسى على الموقف الإنساني، ولذا فإن القصة الحقيقية لتومى ولهلم ليست قصة إنسان حديث وقع ضحية لقوى بيئته، أو حتى القيم المادية لهذه البيئة، فنحن نحس أنه بقدرته على الحزن من أجل الإنسانية استطاع أن يتحرر من سلطان بيئته ومواضعاتها الثابتة. والواقع أن تومى إنسان عصابى فى قلقه، وفى انشغاله الزائد بفكرة احترام والده، وفى كفاحه من أجل النجاح واعتراف الآخرين به، إنه يمثل بطلاً غريبًا يقع عمره بين سن الشباب والشيوخة، يزيد وزنه عن الحد المقبول، رث الثياب، ومع ذلك فإنه بطريقته الفريدة كان حرًا، حيث لم يكن الآخرون أحرارًا؛ لقد تحرر، بفشله النهائي، من المكالمات التليفونية مع الدجالين، ومن تقلب الصفوف المغلقة ذات الوجوه المقنّعة. ونحن نشعر أن فى بداية إحساسه بالحزن إدراكًا جديدًا لدوره، وأنه هنا لا يهتم بما كان يهتم به اهتمامًا أساسيًا فى أول الرواية، أى بالإخفاء والستر والظهور بما ليس عليه فى الواقع. وعند بيللو أن إنسانيته هى التى جعلت حريته أمرًا ممكنًا.

ومع ذلك، فمن الصعب أن تكون الصورة التى قدمها سول بيللو للإنسان هى الصورة التى أوحت بها أشكال متنوعة للإنسانية إيحاءً تقليديًا؛ لأن ما يعرضه بيللو ليس هو صورة ما يمكن أن يكون عليه الإنسان، على الرغم مما ينزل به من صروف الدهر، وما يلقاه من إخفاق فى الحياة، بقدر ما إنه يقدم صورة الإنسان الذى يتولد عن اكتشاف النفس، حينما تواجه تلك الكوارث، والفشل، ومتاعب الحياة.

ولا تدل هذه الصورة على أفكار تكونت سلفًا عن الحياة التى يعيشها بنو الإنسان، أو عن تطور النفس، بقدر ما تعبر عن الثقة فى الطبيعة الأساسية للإنسان، وخاصة الإنسان الذى أمسكت بتلابيبه قوى غير إنسانية، فى عالم منتصف القرن العشرين.

إنها صورة إنسان انهمك فى الحياة، وأصبح كيانه كله مشغولاً بها، وهو يكتشف إدانته بنفسه فى عملية مواجهة، واستجابة لوجوده اليومي.

(٦)

السجين

مالامود[1]

على الرغم من أن أصل الفكرة في رواية السجين The Fixer يستند بلا شك إلى واقعة القبض الفعلي على مندل بيليس Mendel Beiliess اليهودى الروسي، الذى اتهم بارتكاب جـريمة قتل ذات طابع ديني، فـإنه من الخطأ أن ننظر إلى هذه الرواية على أنها فى جـوهرها سرد تاريخي. ومـا نقصده هو ألا نتـهـم بالأحداث الخاصة بحبس يعقوب بوك Yakob Bok بقدر ما نهتم باستجاباته لتلك الأحداث. والحق أن رواية السجين تشبه «الرواية التاريخية» لأنها تقدم تاريخ إحساس متطور، وتاريخ التغـير الجذرى فى داخل الفرد الذى كـان صراعه فى سبـيل الحرية ليكون إنسانًا- مطلبًا شخصيًا من البداية، وإن يكن إدراك الشخصية الرئيسية لذلك إدراكًا غير واضح، إنه صراع من أجل التحرر من سجنه الداخلي.

ولعل أهم ما تتميز به رواية مالامود Malamaud هو موضوعها الذى تشغله قصـتان تتطوران معًا، وكلتـا القصتين تتـضمن صراعًا بين الحـبس والحرية، لكن بطريقتين مخـتلفتين غاية الاختلاف؛ الـقصة الأولى منهما هى قـصة حبس ظالم ليعقوب بوك، بزعم ارتكابه جريمة منشؤها تعـصب دينى هى قتل شاب مسيحي. والتقـديمات هنا أعنى الصورة القصـصية، والمشاهد، والحـكايات تجسد كثـيراً من

(١) برنارد مالامود Bernard Malamaud كاتب أمريكى معاصر يكتب الرواية والقصة القصيرة، ولد سنة ١٩١٤م ويعد هو وسـول بيللو زعيـمى الروائيين اليهـود الأمريكيين فى جيلهـما، إلا أن مـالامود لم يحظ بالشهرة وذيوع الصيت؛ لأنه على الرغم من أنه هو مكتـشف الأزمة اليهودية الماثلة فى التناقض بالجمع بين العزلة والترابط - فإنه لم يزج بنفسـه فى موضوع ضيق محدود يثير خـجلاً زائدًا فى النفس أمام الآخرين. ومن الأعمال الروائية التى كتبها رواية قـصيرة عنوانها «الطبيعي» (١٩٥٢م)، ورواية «المساعد» (١٩٥٧م)، و«حيـاة جديدة» (١٩٦١م)، و«السجين» (١٩٦٦م)، و«النـزيل» (١٩٧١م)- وفى مجال القـصة القصـيرة ظهرت أول مجموعـة قصصية له فى سنة ١٩٥٨م وعنوانها «الأسطوانة السحرية» ثم صـدرت له مجموعة أخرى فى سنة ١٩٦٣م بعنوان «الحمقى أولاً».

الشقاء والحزن الذى يعانيه يعقوب فى السجن، كما تجسد كفاحه المتواصل من أجل التحرر والانطلاق. والقصة الثانية هى قصة حبس يعقوب بوك نفسيًا ومعنويًا، فالصور، والمشاهد، والحكايات هنا تقدمه فى حالة فقده للحرية بعامة، كما تقدم انعتاقه التدريجى من ذلك الحبس الروحي، وهكذا تُعنى رواية مالامود هذه بالكيان الوجودى للشخصية الرئيسية، كما عنيت بذلك رواية سابقة له هى المساعد (١٩٥٧م). كما أن رواية الغريب The Stranger لكامو[1] Camus تدور حول الحبس، فإن رواية السجين من الناحية الموضوعية أكثر تركيزًا على الكشف عن طبيعة الوجود الفردى منها على أحداث الحبس الدرامية، ويماثلها فى ذلك رواية مالامود الأخرى حياة جديدة A New Life(١٩٦١م) التى يقوم موضوعها على اكتشاف البطل بأن ما هو أهم فى دلالته ومغزاه فى الحياة الجديدة يكمن داخل الإنسان نفسه؛ ويبدأ بقدرته على تحرير ذاته الباطنة، وفى تلك الرواية يعلن ليفن Levin، وهو الشخصية الرئيسية فيها: «إننى عرفت فجأة كما لو كنت أكتشف ذلك للمرة الأولى، أن منبع الحرية هو روح الإنسان».

وليست غايتى أن أقلل من شأن السرد الدرامى لأحداث رواية السجين، فمن البين أن قصة حبس يعقوب مثيرة للحزن والألم، وهى قصة تعرض عرضًا مفصلاً لمعاناة الإنسان- تلك المعاناة الدائمة التى لا ترجع حدتها وعنفها إلى القسوة والحرمان والألم الجسمانى فحسب، بل إلى تزايد العزلة عن وسائل الاتصال الإنسانى بصورة مستمرة. لكنى أكرر مرة أخرى أن التركيز ليس على السمة الدرامية لمعاناة يعقوب، بقدر ما هو على معنى هذه المعاناة ومغزاها، وهذا التركيز هو الذى يبعد الرواية عن تصنيفها ضمن الروايات الطبيعية؛ فقراءة الرواية على هذا النحو قراءة خاطئة: حقًا إن بطل مالامود افترسته قوى بيئته الحضارية، وهى قوى لا يمكن التصدى لها والتحكم فيها، لكن يعقوب بوك- الذى تدل معاناته على اكتشاف حدود جديدة لما يعنيه كونه مخلوقًا إنسانيًا- قلما يمكن اعتباره ضحية تثير الحزن.

---

(١) ألبير كامو أديب وصحفى فرنسى ولد عام ١٩١٣م، وتوفى عام ١٩٦٠م، وله عدد من المسرحيات والروايات والقصص القصيرة.

وعلى الرغم من أن السجين رواية إيجابية من غير شك، فإن ما هو موجب فيها هو الصــراع نفسه الذى يخوضه الإنسان، على نحو مــا قدم فى الرواية؛ فهو المعيار الأساسى لوجوده، ولإمكانية استجابته الحرة لحالته فى نفس الوقت. ويعطينا بيبــيكوف Bibikov القاضى الذى يجــرى التحقيق برقــة ولطف- فى حواره مع السجين- أول بيان عن الموضوع الذى يوحى بشيء ما فى عمومه، كنموذج معاصر:

كثيراً ما يشعر الإنسان بالعجز فى مواجهة الارتباك فى تلك الحالات، فمـثل هذا الحشـد الهائل مـن الأحداث والتـجارب التى نعـيش فيـها لا يمكننا السيطرة عليـها فيما يبـدو، ونحن نحاول أن نفهمـها، ولو بإصدار أمر لها لـو كان ذلك ممكنًا، لكن الإنسان يجب ألا يتراجع عـن المهمة إذا كـان لديه شيء مـا يقـدمـه، ولو كان يـسيـراً، إنه يفـعل ذلك مـخـاطراً بانكماش إنسانيته.

هكذا، فإن كل رواية من الروايات الثلاث البارزة عند مــالامود تُعني- فيما أعتقد- بكيان الشــخصية الرئيسية، وبقرارها استكشــاف حياة جديدة، أى بموضوع البحث الذى يبــدأ فى كل حالة بالبــحث عن الذات. وفى كل رواية- على الرغم من السخــرية التى كثــيراً ما تدعــو إلى الضحك- لا ينجح البطل، مــهمــا كانت الشروط التى تصورها للبحث الذى يقوم به.

وإذا كان فــرانك ألباين Frank Alpine فى رواية المساعد يتخــذ قراراً بتغير حياته، ويبدأ عن قــصد بالمشاركة فى السرقة والاعتــداء، وإذا كان ساى ليفين Sy Levin يتنقل عبر الريــف بحثًا عن حياة جــديدة، فإن يعقوب بوك يماثلهمــا، فهو يترك الأشتاتل The Shtetl «ليتعرف على جزء صغير من العالم»: «ليعرف ما يدور فى العالم»؛ وهو يماثلها أيضًا فى أنه لا يدرك أن القرار يرتكز على دافع أقوى من قــدراته على تفســيره ذهنيًــا، وقرار التــغيــير فى كل روايــة يتكشف لوعى البطل تدريجيًا بوصفه مقدمة لبحثه، وليس هذا البحث عن حياة جديدة فى بيئة جديدة، وإنما هو بحث عن حياة جديدة بنفس حرة جديدة.

في مستهل الرواية نلتقى بيعقوب، وعلى الرغم من أنه «سجين» غير عادي- إذ يحمل فى حقيبة أدواته كتاب «مختارات من اسبينوزا Selections from Spinoza- فإنه يتسم بخيبة أمله فى حظه. وكل صور الفصل الافتتاحى تكشف عن موقف عدم الرضا عن حياته، والتخلص مما فيها من أوهام.

إننى مضطر لأن أحفر بأظافرى لكى أعيش، ماذا يمكن لأى شخص أن يفعله دون رأسمال؟ إن ما يمكن أن يعملوه يمكننى أن أعلمه، لكن ليس بدرجة كبيرة، فأنا أصلح ما كسر، إلا ما يتحطم فى النفس، وقد تصدع كل شيء فى هذا الإشتاتل.

ومن الواضح أن يعقوب بوك إنما هو وجهة نظر شخصية أكثر منه تقليدًا متبعًا فى سرد القصة، وتصريحاته بالأحرى تؤدى من الناحية الدرامية إلى تقديم إحساسه، ونحن نرى الشيء الذى يركز عليه هذا الإحساس، وكيف يطلقه وكيف يقيده، أى أن الموضوع هو موضوع الحرية النسبية، أو عدم الحرية لذاته، على المستوى النفسى والمعنوي، وبعد ذلك مباشرة نرى الطابع المميز لمزاجه الشاذ الذى هو جزء من موقفه تجاه أحداث حياته، هذا الطابع الذى يشير إلى إمكانية روح حرة، وهى إمكانية ملازمة لانفصاله هو نفسه عن متاعبه ومشكلاته، لكن فى أثناء الوقت الذى كان يرحل فيه عن الأشتاتل، كان الواقع الذى يطغى على شخصيته هو فقدان حريته الروحية، وتمثل ذلك فى إحساسه بالمرارة وتبرمه العام بحظه فى الحياة. فهو مستاء من زوجته الخائنة رايشل Raisl وقد «لعنها حينما فكر فيها»، وقال فى نفسه: إنها «ظلت عاقرًا معى خمسة أعوام ونصف العام، فلم تنجب لى أطفالاً، لذا فمن ذا الذى أستطيع أن أنظر فى عينه. وها هى ذى الآن تهرب مع شخص غريب التقت به فى الحانة، وأنا متأكد أنه غير يهودي»، وحينما يترك حياة الطائفة اليهودية المحصنة - الأشتاتل- يرثى نفسه بقوله: «كل ما لدى باسمى فى هذه المقبرة بعد ثلاثين عامًا هو ستة عشر روبلاً حصلت عليها من بيع كل ما أملكه»، وهو ينظر إلى حياته على أنها خالية من المعنى بعامة، وأنها مفتقرة تمامًا إلى أن يكون لها مغزى.

ألقى باللوم على القدر وأعفى نفسه، وظهرت عصبيته فى حركاته، وقد تحرك عمومًا أسرع مما كان مضطراً إليه، معتبراً كيف أنه لم يعمل إلا شيئًا قليلاً هناك، لكنه دائمًا كان يعمل شيئًا ما، ومع ذلك كان سجينًا ومضطراً لأن يجعل يديه تشغلان بعمل.

وبالإضافة إلى ذلك فإن صور يعقوب بوك الذى يغادر الأشتاتل إلى كييف Kiev إنما هى صور لإنسان مملوء بالقلق:

أبطأ الحصان فى سيره مرة أخرى، عام أسود على رأسه الغبي. لنفترض أن تلك السحب التى أريد لونها وأضحت تنذر بالمطر قد انشقت جوانبها السفلى، وأمطرت ثلجًا على العالم، ما الذى سيصنعه الحصان؟

وطوال الرحلة كان حالة فقدانه للحرية تحدد عالم وجوده الحقيقى المهم.

كان يخشى أن تسرق منه الروبلات القليلة التى كانت معه، لذلك توقف ولم يحقق تقدمًا يذكر، وكانت السماء ممتلئة بالنجوم، والرياح تلفح وجهه بالبرد، وأخذته سنة من النوم ذات مرة، واستيقظ وجسمه يرتجف ويتفصد عرقًا من كابوس رآه فى الحلم.

ومع ذلك فإن مخاوفه تقدم بصورة تبعث على الضحك، وليس لها أساس؛ عندئذ أظلم الجو، وأصبح فى سواد القار، ودوت الرياح، وبدت السهوب الصحراوية المترامية الأطراف (الاستبس فى الاتحاد السوفيتي) كأنه بحر مظلم، يمتلئ بأصوات غريبة. وليس هنا أحد يتكلم لهجة اليدش Yiddish [1] ، وبدأ الفرس، ربما لإحساسه بالغربة، يخب فى سيره، ثم ما لبث أن تضاعفت سرعته، وأوشك أن يطير... وارتفعت الأشباح كالدخان فى أوكرانيا Ukraine، وأحس من وقت لآخر بأن

(١) لهجة ألمانية قديمة تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية. ويتكلم بها اليهود فى الاتحاد السوفيتى ودول أوروبا الوسطى، وتكتب بالحروف العبرية.

شبحًا خلفه، لكنه لم يلتفت.. وأخذته سنة من النوم ذات مرة، واستيقظ وجسمه يرتجف ويتفصد عرقًا من الكابوس.

حتى بعد وصول يعقوب إلى الجهة التى كان يقصدها، فإن حالته العقلية تحول بينه وبين أى رغبة، ربما كان وجوده فى العالم وصراعه إنما من أجل تحقيقها، أعنى أن مالامود يقدمه بوصفه إنسانًا حرًا حرية جزئية فقط، ليكون مفتوحًا على تجربته:

ما تزال كيف «أورشليم روسيا» The Jerusalem of Russia ترهبه وترعبه، لقد أتى إليها من قبل، وقضى فيها عدة أيام من صيف حار، بعد أن جند للخدمة العسكرية، وهو الآن يراها مرة أخرى بنصف نفس، أما النصف الآخر فهو مشغول بهمومه ومتاعبه.

وما هو حقيقى إلى حد بعيد بالنسبة له فى بيئته الجديدة، التى يقوم فيها بعمل ملاحظ فى فناء يصنع فيه الآجر، إنما هى نفسه المهمومة دائمًا:

كان الخوف يعتريه فى الظلام من الكوارث التى يفكر فيها أحيانًا، فى أثناء النهار، كاشتعال النار فى الإصطبل واحتراقه، وهو فيه مصفدًا بالأغلال فى يديه ورجليه، لا يستطيع حراكًا، وكانفجار الخيول غضبًا وثورة بما يؤدى إلى أن تحطم نفسها، أو أنه سيموت بمرض السل، أو الزهري، أو السعال الشديد، أو التبول دمًا، وأشد ما كان يقلقه ويفزعه أن يفتضح أمره، وتعرف حقيقته كيهودى متُخَفٍّ. ثم صاح قائلاً: «جيفالت!» Gevalt، ثم أنصت فى خوف إلى الأصوات فى الإصطبل، ليعرف ما إذا كان سائقو الخيول هناك فيسمعوه أصواتهم.

هذا إذن هو يعقوب بوك قبل أن يسجن- شخص عاقته حالة وجوده وتشوهه عن ممارسة تجربته، حتى عن أبسط التجارب فى العالم الواقعي، إنه إنسان يعيش نصف حياة بما يعانيه من إحباط وقلق ومخاوف لا وجود لها، وقد كان مالامود دقيقًا فى صياغته ليعقوب فى الفصول الافتتاحية، وهذه الصياغة جوهرية

فى تطوير موضوع الرواية؛ ومن السخرية أن يعقـوب صرح بهذا الموضوع، حينما حاول أن يفسر ما قـرأه عند سبينوزا، إذ قال: «أعتقد أن سبـينوزا يقصد أنه عجز عن أن يصيـر إنسانًا حـرًا بعيدًا عن نفـسه»، لكن فـهم يعقوب للحـرية عند هذه النقطة إدراك ذهنى خالص، استـخلصه من قراءته لكتاب مختـارات من سبينوزا. وتصريحات يعقوب التى تعبر عن مخاوفه توجه العمل نحو كارثة شخصية وشيكة الحدوث، تتـمثل فى توقع موقف مجـهول وخيم العاقـبة. وهذا الموقف هو الذى يطور الرواية فى الواقع. ومع ذلك فـثمة سخـرية عميقـة فى المعنى الشكلى هنا: فالذى لم يشر إليه فى تعبيـره عن القلق هو أن الاتجاه الحقيقى للعمل لا يكمن فى «قَدَر» يعقوب، بقدر ما يكمن فى الحالة التى عليها كيانه ووجوده.

ومن السمات الرئيسية التى يتمـيز بها يعقوب من البداية وجود الدافع الذى يحفزه إلى التأمل فى الأحـداث، وهو تأمل يقوده إلى إدراك نقاط الضعف عنده، فعندما يفكر، بعد قضاء عامين ونصف عـام فى الزنزانة، فى حبسه والسبب فيه، فإنه لا يحصى أفكـاره، ويرتبها لتلقى الضوء على الأحداث بـأسلوب وجهة نظر الشخصـية العليمة بكل شيء، وإنما هى بالأحـرى تعمل على أن تقدم شيـئًا ما- وربما نقول بمفهـوم ت. س. إليوت، إنها تموضع أو تجســد شيئًا ما- من الطبـيعة الأساسية، والواقع الباطنى ليعقوب بوك.

> لقد حدث (الحبس)- رجع إلى هذا الموضوع مرة أخرى- لأنه كان هو يعقوب بوك، ولديه مـقدار غير عادى ليتـعلم. وقد تعلم. ولـم يكن ذلك الأمر سهلاً، فقد كانت التجربة تجربته، وكانت أسوأ من ذلك، فقد كانت ماثلة فـيه هو. كان هو التـجربة، وذلك يعنى أيضًا أنه الآن شـخص آخر مختلف عما كان عليه سلفًا، وهذا الشخص الآخر، هو الذى يفكر الآن.

إن هذه الفقرة تعبز فى نفس الوقت عن ميله الفطرى إلى أن يكون إنسانًا ذا وعى وإدراك، وأن يقف بمعزل عن تجربته، ويراها فى سياقـها الأكبر، وهو يعترف بعد قليل، بعد التأمل مليًا فى قيمة وعيه، بأن ما تعلمه لن يساعده على الفرار من

السجـن، ثم يختم كـلامه بقولـه: «ومع ذلك فقد كـان هذا من أفضـل من عدم المعرفة، فهـو رجل اضطر أن يتعلم، وكانت هذه طبيعته». وتركـيز مالامود هنا، كما فى كل مكان من الرواية، ليس على الحـدث الموضوعي، وإنما على الشخص الذى يعرف. وتكمن السمة الدرامية للعمـل فى المعاناة التى يستشعرها القارئ إزاء تجربة هذا الشخص المستجيب، الذى هو مستغرق فى أهم العمليات الإنسانية دلالة ومغزى، وهى تجربة اكتشاف النفس الحرة.

وفى كل مرحلة من مراحل وعى يعقـوب المتطور يتم البوح بما يجري؛ لأن أبطال مالامود يتـميزون بعقول خـساسة، حتى إن يعقـوب حين تستعبده مـخاوفه يستـسلم للتأمل والتفكير، فـهو على سبـيل المثال حينما يصل إلى كـييف، وهى المكان الذى كان ينشده بمـغادرة «السجن» فى الأشتاتل، كـان لا يزال خائفًا، ومع ذلك استطاع أن ينفصل عن مخاوفه بإدراكه لها، ووعيه بها:

ذهب إلى المكان الذى كان فيه من قبل، وهو يتـحدث باللغة الروسية إلى كل من تحدث معه، مـختبراً نفسه بالإبانة عنهـا لنفسه. لماذا ينبغى أن يكون الإنسان خائفًا من العالم؟ لأنه كان، إذا لم يكن ثمة سبب آخر.

وعلى الرغم من أنه يقدَّم بوصـفه إنسانًا يرى بيئتـه الجديدة «بنصف الذات» فإنه اتسم فى الوقت نفسه، بأنه إنسان لم ينغلق تمـامًا من دون الحياة التى يحياها، بمعنى أنه مـهمـا كان من تناقض ظاهرى فى تقـديمه، فإنه يبـدو إنسانًا، إمكانـية الانفتاح على الحياة عنده موجودة على الدوام، وتكشف استجاباته للأحداث المادية من بداية الرواية عن اقتناعه الأساسى بأن المعنى الحقيـقى للحياة يكمن فى الحقيقة اليومية الماثلة فى معايشتها، وهو يقدّم بوصفه حريصًا على تحقيق هذا المعنى تمامًا:

حينما كان يتـجول من شارع إلى شارع كانت الألوان ما تزال مـضيئة وبديعة، والضبـاب الرقيق يبدو فى الفضاء سـاعة الأصيل بلون الذهب، وقد ازدحمت الشوارع التجارية بالناس، بينهم فلاحو أوكرانيا بملابسهم الوطنية، وبينهم غجر وجنود وقسـاوسة. وفى الليل كانت مصابيح الغاز

البيضاء ذات الشكل الكروى تتألق فى الشوارع، ويخيم الضباب الكثيف على النهر. فكيف تقع على ثلاث هضاب، وتذكّر ما اعتراه من رجفة، وهو يرى المدينة لأول مرة من فوق كوبرى نيكولا Nicholas Bridge حيث بدت منازلها كأنها نقط بيضاء فى سقوف خضراء، وبدت الكنائس والأديرة بقبابها الذهبية والفضية، وكأنها قد طفت فوق أوراق الشجر الخضراء، لم يكن بغير عين تبصر هذا المشهد البديع على الرغم من أن ذلك لم يضف شيئًا إلى حياته التى يعيشها، ومع ذلك كان إنسانًا أكثر من حصان الشغل، أو هكذا قالوا.

ولم يغفل مالامود عنصر التعقيد الذى ينمى به الصورة الكلية لبطله يعقوب، حتى إنه فى غمرة الفزع الذى انتابه، إبان القبض عليه واستجوابه، ظل محتفظًا بإمكانية التحرر فى أية لحظة من ذاته المهمومة المضطربة ليتعرف على عالمه بمعايشته:

قال جرابيشوف Grubeshov ليعقوب، الذى كان يحدق ببصره عبر النافذة إلى المنظر الذى تساقط فى أشجار القسطل «أنت تعرف جيداً أن هذا يعنيك لهذا تعيره اهتمامًا». وفى الوقت الذى كان فيه السجين فى السجن، تحولت المدينة إلى روضة خضراء، وعبق الجو فى كل مكان برائحة زهور الليلاك الزكية، لكن من ذا الذى يستطيع أن يستمتع بها؟ وقد استطاع من خلال النافذة أن يتنسم عبير الحشائش المبتلة والأوراق الجديدة، وعند نهاية المقابر كانت هناك أشجار السندر بجذوعها الفضية.

إن هذه الفقرة ذات أهمية فى البناء الموضوعى للعمل، فإذا نظرنا إليها على أنها جزء من الوصف الذى يقدمه مؤلف كلى الحضور Omniscient بحكمه الانفرادى الذى حكم به على الروائح الزكية لزهور الليلاك، أعنى قوله: «لكن من ذا الذى يستطيع أن يستمتع بها؟» فإن التكنيك يشبه تكنيك داريزر فى أول أعماله الروائية الطبيعية الأخت كاريه. لكن إذا نظرنا إليها على أنها صياغة للإحساس من

وجهة نظر الشخصيــة فإنها تشبه إلى حد كبير تقريبًا الهــدف التعبيرى عند جويس فى تقديم شــخصية جــابرييل كونروي، أو حتى ليــوبولد بلوم، فمالامــود، مثل جويس، يركز على التقديم المعقد للكيان المعنوى والنفسى لشخصيته الرئيسية.

وتظهر فكرة حرية الروح الإنسانية كشــرط ضرورى لممارسة الحياة فى ثلاث معارك واضحة فى حياة يعقوب. فى قدرته على الانفتاح على عالم وجوده اليومى بغض النظر عن عــلاقته به، وفى قــدرته على الانفتاح علــى العلاقات الإنســانية بصرف النظر عن حــاجته إلى هذه العــلاقات، وفى قدرته على أن يلزم نفــسه من خلال عــمل سياسى بقــضية الجــماعة الإنســانية. وتتعلــق الأولى بقدرته على أن يحتفى بنوعيــة العالــم المحيط به، وترتبط الثانية بقدرته لا على أن يحــتفى بالغير، بل أيضًا بواقع العلاقة مع الغير، وتتصل الثــالثة بقدرته على أن يحتفى بعلاقته مع الجنس البشرى التى اكتسبها بالخــبرة والتجربة. والمشكلة فى كل حالة عند يعقوب تقدَّم على أنهــا مرتبطة ارتباطًا حيًا بمــشكلة الحرية. إن إجابته البــسيطة عن سؤال بيبيكوف، الذى يعد مفتاحًا للصورة الرئيسية، قد اعتمدت على فكرة سبينوزا عن مصدر الحرية، وهى بذلك تجسد العلاقــة بين حرية الروح الإنساني، وتحقيق الحياة الإنسانيــة: «إنه كما لو أن الإنســان يطير إلى أعلى بأجنحة العــقل، أو شيء مثل ذلك، فارتبط بالكون وانس همومك».

وتبدأ مــعركة يعقــوب من أجل أن يكون إنسانًا حرًا بفــهــم غامــض منــه، لكنه يشعر بأن ثمة قــوة تدفعه إلى مغادرة عالــم الطائفــة اليــهودية، وهو الأشتاتل أولاً، حيث قضى حياته كلها، ثم بعــد ذلك فى البودول The Podol، مجتمع أو حى الطائفة اليهودية فى كييف، حــيث ألزمه القانون الروسى أن يعيش فيه. وكل أحاديثــه فى أول مشهد بالأشتاتل، يُقدَّم فيه مالامود علاقة يعقوب بحميه شمويل Shmuel- تعــبر عن رغــبــة قويــة فى التخلى عن حــيــاة الانســحاب من عــالم الصراعات- مهما يكن فى ذلك الانســحاب من أمان نسبي- والخروج إلى العالم، فعندما يناقشه شمويل فى قــراره ترك الإشتاتل، ويقول له: «لكنى لا أفهم السبب

فى أنك تريد أن تلقى بنفسك فى كـيف بمتاعبهـا ومضايقاتها، إنهـا مدينة خطيرة مملوءة بالكنائس وأعداء الساميين»- تأتى إجابته واضحة لا لبس فيها:

قال يعقوب بمرارة: «لقد خدعت من البداية، وأنت تعرف سلفًا ما أنا فيه شخصيًا، ولا تشـر إلى أننى أقمت هنا كل حياتى باستثناء أشـهر قلائل قضيتها فى الجيش، فـالأشتاتل سجن. ولم يطرأ عليه تغير من أيام خملنـتسكى Khmelnitsky إنه يتآكل، واليهود يتـآكلون فيه، ونحن هنا جميـعًا سجناء، ولست مرغـمًا على أن أخبرك بهـذا، لذلك حان الوقت لمحـاولة العـيش فى مكان آخـر، وقد قـررت ذلك نهـائيًا؛ لأنى أريد أن أعيش الحـياة، وأريد أن أتعرف على جزء صـغير من العالم، لقـد قرأت كتبًـا قليلة فى السنوات الأخيرة، ومن المدهش أن ما يـجرى فى العالم لا يعرف أحد منا عنه شيئًا.

ومن السخـرية - بالطبع - أن يعقـوب فى ضوء حبـسه يرغب فى مـغادرة الأشتاتل؛ لأن «الأشتاتل سجن»، ومع ذلك فـإن السخرية الأعمق أن الحياة الآمنة فى الأشتـاتل تحول فى الواقع بينه وبين «التـعرف على جـزء صغيـر من العالم»، أعنى أننا ندرك أخيـرًا فقط أنه بالخروج من الأشتـاتل يجد معنى حيـاته الذى كان يبحث عنه بحثًا غـامضًا، وفى المشهد نفسه بعد ذلك نجـد أن رفض الانسحاب قد تأكد مرة أخرى، مـتفقًا هذه المرة مع حريته الخارجيـة، وردًا على ما أعلنه يعقوب بقوله: «ما أريد أن أعـرفه هو ما يجرى فى العالم» يقـول شمويل: «إن كل ذلك مـذكور فى التـوراة Torah وليست له نهاية، فـابتعد عن الكتب الخاطئـة النجسة يايعقوب»، لكن يـعقوب توصل إلى اقتناع بالموضوع، وإن لم يتـثبت منه: «ليس ثمة كتب خاطئة، وإنما الخطأ هو الخوف منها».

ونرى أن دافع يعقوب، وإن يكن قد جاء أسـاسًا فى عبارات ذهنية، إنما هو الرغبة فى التـحرر من المخاوف والخرافة، ومع ذلك فإنه بمجـرد أن غادر الأشتاتل كانت تجربته الأولى هى الخوف والقلق، وعلى الرغم من أن مخاوفه الخاصة لم يكن

لها فى الواقع وجود إلى حد كبير- «العاصفة الثلجية» (التى لم تحدث فى الواقع) و«الضباب» و«السهوب المظلمة» و«الأشباح الهائمة وراء ظهره» و«السرقة» التى تحدث له- على الرغم من ذلك فإن الخروج إلى العالم، مهما يكن ضروريًا للإنسان الذى يقرر الانشغال بالحياة الإنسانية، قضية لها فى الوقت مبرراتها من الخوف والقلق، وعلى حد تعبير يعقوب فى مشهد من المشاهد الأخيرة: «كانت آلامك وأحزانك من الحياة - حياة فقيرة، وأخطاء مع الناس، وصدمات مع القدر».

والذى تؤكده الرواية تأكيدًا حاسمًا أن حرية العيش ليست حرية اكتساب الخبرة والتجربة فحسب - بل هى أيضًا- على سبيل السخرية، حرية الصراع بل وحرية التألم والمعاناة، وتأتى هذه النقطة بخاصة عندما راح يعقوب يقرأ العهد القديم Old Testament فقد اهتدى إلى تفسيرات مختلفة تمامًا بالتأكيد عن التفسيرات التقليدية ، التى كانت لدى شمويل الرقيق المهذب:

يظن يعقوب أن الهدف من العهد خلق تجربة إنسانية، على الرغم من التجربة الإنسانية تحير الله God، ومع كل ذلك فالله هو الله، أى شيء يكون يكون هو : الله، ماذا يعرف عن هذه الأشياء؟ هل يعبد هو الله دائمًا؟ هل هو فى معاناة مستمرة؟ وما مقدار ما اكتسب من التجربة بعد كل ذلك؟ إن الله يحسد اليهود، إنها حياة غنية، ولعله يرغب أن يكون إنسانًا. هذا أمر ممكن.

وما يقدمه العهد القديم فى رأى يعقوب يصبح بالنسبة له بصرًا جديدًا، بما تتميز به تجربة الإنسان تميزًا تامًا، باعتبارها تجربة فريدة، وبطريقة يعقوب الغربية المتميزة تتطور رؤيته النافذة إلى إدراك لتحديد طبيعة الله فى العهد القديم تحديدًا له أهميته، أعنى أن الله لا يمكن أن يكون كائنًا إنسانيًا:

ثم قرأ أكثر وأسرع، مشدودًا بقصة العبرانيين السعداء المسعورين، إذ يمارسون الأعمال، ويتقاتلون فى الحروب، ويرتكبون الخطايا، ويتعبدون- ومهما كان العمل الذى يقومون به فإنهم كانوا دائمًا

مشغولين بالحديث مع الله، الغاضب، الحانق، الذى حاول أن يحدث صوتًا ربما بعيدًا عن الغضب، مثل كائن إنساني.

فهذه الفقرة، فيما أعتقد تعكس - على الرغم من نزوة يعقوب الطارئة- جانبًا من مفهوم الإنسان الذى بنيت الرواية على أساسه، وهو أن العيش فى الحياة، بما فيها من صراع ومعاناة ليس هو ببساطة قدر الإنسان، وإنما هو حقه الشخصي، وعلى أى حال ليس هناك إشارة إلى أن إقرار العيش الإنسانى بوصفه تجسيدًا لمعاناة الآلام والصراع يتضمن بحثًا عن المعاناة التي يتلذذ فيها المرء بما ينزل به من عذاب، وكما لاحظ يعقوب ملاحظة لاذعة فى حواره الوهمى مع القيصر: إذا سمح لى جلالتكم فإنى أقول: بل إن ما تعلمته من المعاناة هو عدم جدوى المعاناة». وعلى العكس فإن ما تؤكده رواية السجين إنما هو البحث عن العيش فى الحياة Living، وأن خاصية الحياة الإنسانية التى لا يمكن إنكارها فى موضوع مالامود هى المعاناة الإنسانية: أنت عشت، وأنت عانيت، لكنك عشت.

وقد أعطى مالامود المدى الذى وصلت إليه معاناة يعقوب أكمل تطور ممكن، فالصور القصصية، والمشاهد والحكايات التى تقدِّم حالته الكئيبة، خلال عامين ونصف العام من السجن، تشكل الجزء الأكبر من التجربة فى الرواية، وبالتدريج نرى أن المعاناة فى ذاتها ليس لها أهمية جوهرية هنا، وإنما الأهمية كل الأهمية لما تتضمنه هذه المعاناة من دلالات، فالمحاولات المتكررة لإرغام يعقوب على الاعتراف بالجريمة، حتى يكون ذلك عونًا له على الفشل، تتطور إلى دليل كاف لتقديمه إلى محاكمة تزيد من حدة معاناته، لكنها بالطبع تضفى عليها دلالة سياسية أعمق، وترجع القوة العظيمة لروايات مالامود، فى جزء منها، إلى هذه التقديمات، أما الجزء الأكبر من هذه القوة فينبع - فيما أعتقد- من التكنيك الذى استخدمه فى تقديم موضوع الحبس من خلال عينى الشخصية، لكن بأسلوب مالامود الفريد، وهو أسلوب يبدو أنه يستخدم المجال الحر لرؤية المؤلف الكلى الحضور، الذى هو فى نفس الوقت مرتبط بإحساس الشخصية نفسها:

«حين لا يكـون لدى الإنســان شيء يفعله فـإن أسوأ شيء عنده هو الكم الزمنى بدقائقه التى لا تنتـهى، وما أشبه ذلك بصب اللاشيء فى مليون زجاجـة صغيرة. أو تقديم هذا الحبس مرة أخـرى فى صورة خطوات متثاقلة يائسـة ليعقوب، يذرع بها المكان جيئة وذهابًا، وكـانت هذه استجابتـه الأولى لخوفه من أنه «قـد مضى مخـبولاً لا يعـمل شيئًـا»، وأنه «ليست لديه الفطـنة - هكذا قال لنفسـه- ليكون وحيدًا إلى هذا الحد:

مـشى النهـار كله وشطرًا من الليل حـتى تمزق حـذاؤه، فـأخـذ يمشى حافى القـدمين على الأرضية المؤذية، وكـان يمشى غالبًا فى الحـر القائظ، دون أن يكون ثمة مكان يقصده، اللهم إلا المصيدة التى حبس بين جنباتها، وما فتئ يضرب نفسه فى أماكن متعددة من جسمه طوال رحلته، فيضرب صدره ووجـهه ورأسه، وينـهش اللحم من جسمـه، ويندب حيـاته، لقد تقرحت قدماه المعقوفتـان بشكل لا يمكن احتماله، فاستلقى على الأرض منهكًا، إنه يعذب نفسه بوسيلته الخاصة التى تجمع بين إيلام البدن والحزن العميق.

ونرى أن سجن يعـقوب فى هذه الشهـور الأولى قد كثفـه، وزاد من حدته استجابتـه البدنية ليأسه، وأنه كان كذلك سجـين ذاته المهمومة المضطربة؛ ومن ثم فإن هذه الصور القصصية هى التى تقدم الفتـرة التى بلغ فقدانه للحرية فيها أقصى حد ممكن، وهى فترة السقوط التام فى أسر معاناته وأحبولتها:

كان الوقت صيفًا حيث تنبعث من الزنزانة رائحة كريهة ثقيلة الوطأة. وترشح الجدران بالعرق، وكـان بالزنزانة بعوض يهوم، وبق يزحف على الجدران، ومع ذلك فـهو صيف أفـضل، وقد توجس خيـفة من أن يمكث شتاء آخر، فإذا استمر فى الحبس ربيـعًا بعد الشتاء، فإن ذلك يعنى قضاء عـامين فى السجن. ومـاذا بعـد ذلك؟ إن الزمن يهب كـرياح الإستـبس داخل مستقبل فارغ أجوف، وليس ثمة نهاية، فلم يحدث شيء، ولم يتم

إجراء المحاكمـة، وقد أضناه الانتظار وأذواه، حتى استحال شـبحًا هزيلاً بالصراع مع الانتظار، وبالعلم ببراءته من التهـمة خلافًا لما يدل عليه واقع حـبسـه، وبأنه لم يتم عـمل أى شيء، على مـدى عـام كـامل، لإطلاق سراحه؛ وكـان مما يؤثر فى نفسه تأثيـراً شديداً أنه كان وحيـداً تمامًا. خنق الحر أنفاسـه، ونال منه البرد الرطب، وتآكلت نفسه بتوقع المحـاكمة التى لم تأت، وهل كانت عظامه الرمادية اللون يمكن رؤيتها من تحت بشرته؟ لقد توترت أعصابه توتراً شـديداً فى تلك اللحظة، وأحس أن شيئًا يطبق عليه وينهشـه. وعندئذ أطلق صيحة استغـاثة من أعمق جزء عنده، وهى فتحة ضيقة؛ لكن لم يظهـر أحد، ولم يرد عليه أحد، ولم ينظر إليه أحد، ولم يكلمه أحد لا من الأصدقاء، ولا من الغرباء.

عند هذه النقطة التى بدأ موقف يعقوب يتغير فـيها تغيراً جذريًا، بعد أن لم يكن هذا التغير ملحوظًا فى البداية، بدأ يجرب التخلص من همومه بعض لحظات، وكانت أول إشارة إلى رغبته الجديدة فى أن يعيش الحياة هى توقه إلى الطعام، لا من حيث إنه مجرد قوت يسد به رمقه، بل من حيث الاستمتاع بتجربة الأكل:

أحس بالجـوع بعـد أن أكل بـدقيـقة واحـدة، وكان يحلم بأن يظهـر زهتنياك Zhitnyak ذات يوم بصحفة من حساء الدجاج المتبلة جيداً، فيها شـرائح عـريضـة صـفـراء من عـجة الـبيض والـدقيـق، وبطبق من لحم الكـربلاش Kreplach؛ ونصف رغيف من الخـبز الأفرنجى الذى لابد أن يقـضم بعض أجـزائه، ليـذوب الزبد الحلـو للخبـز على لسـانه، وحلم بالأرز، والبودنج بالزبيب والقرفة، كـالطبق الشهى الذى تصنعه رايشل، وحلم بأى شيء يصاحب أكل القـشدة اللاذعة- الكعك الرقيـق المحشو بالجبن أو المـربى، الجبن، الكـربلاش، البطـاطس المسلـوقـة، الفـجل، الكرات، قطع من القـثاء الناضـرة الريانة، حلم أيضًـا بعصير الطمـاطم المعبأ فى أحجام ضخمة كالتى رآها فى مطبخ فسكوفر Viscover، وحلم

بأنه يتناول ثمرة يانعة متوردة من ثمار الطماطم، وأخذ يمتصها حتى سال اللعاب من فمه، ثم اضطر أخيراً لكى ينام أن يغمس ثمرة الطماطم فى الملح، ويلتهمها بلقمة من الخبز الأبيض.

وبعد ذلك تحولت التجربة المتخيلة إلى تجربة حقيقية فى نفس اللحظة عندما أعطاها يعقوب شكلاً واعيًا، وقد عكس فعله قراراً وجوديًا بالخروج من تقوقعه فى معاناته المؤلمة الكئيبة، لكى يمارس تجربته مرة أخرى:

بعد هذه الأحلام الخيالية استطاع بجهد جهيد أن ينتظر إتيان الحارس له بطعام إفطاره، ومع ذلك فحينما أتى الطعام أخيراً استطاع أن يتحكم فى نفسه، ويتناول طعامه ببطء شديد، فبدأ أولاً بمضغ الخبز حتى لانت مادته، وانتشى بمذاق القمح، فازدرد قطعة قطعة، وكان من عادته أن يدخر جزءاً من جرايته لليل، حين يتضور جوعًا فى الفراش، ويفكر فى الطعام؛ وبعد أن أكل الخبز أكل العصيدة، وكان يمتص كل حبة من حبات القمح، وهى تذوب فى فمه، وفى الليل عمل على استغلال كل ملعقة من الحساء فوق لسانه، وكل قطعة من الكرنب اللحيم، وكل حبل من اللحم، فكان يتناول الحساء فى رشفات صغيرة جداً، كما يزدرد الكرنب واللحم بمقادير صغيرة للغاية، وفى النهاية يكحت الزبدية بملعقته التي اسود لونها.

والنقطة المهمة أن تركيزه فى مثل تلك اللحظات ليس على موقفه اليائس، وإنما على تحرره من سجن معاناته، وكما أن تلذذه بالطعام يمتد إلى تلذذه بالحياة عمومًا، فإنه يستخدم كل وسيلة متاحة ليواصل إحساسه الجديد بأنه إنسان حي: فهو يقرأ الصحف التى أعطيت له لينظف بها نفسه، وهو يتذكر أجزاء من المزامير ويتلوها بصوت عال، ويحاول جاهداً أن يتذكر الأشياء التى كان قد قرأها، وخاصة عن حياة سبينوزا، وهو يرى أنه «(سبينوزا) كان حراً فى أفكاره»، وبعد ذلك فى الفقرة رقم ٦ من فصل جديد يحمل رقم ٧ – وهى الفقرة التى يغير مالاموود فيها وجهة النظر إلى

ضمير المخاطب- يبدأ يعقوب فى استخدام مفهوم سبينوزا للحرية كوسيلة تبعث فيه الأمن والطمأنينة؛ إذ يجعله يرى إمكانية لحظات الحرية من همومه وأحزانه، بمحاولة خلق تجارب مادية يستطيع أن يختبر فيها أبنيته المتخيلة:

أنت تنتظر، تنتظر فى دقائق الأمل، وأيام اليأس، وأحيانًا تنتظر فقط، وليس هناك أذى أشد من ذلك. أنت تغرق فى أفكارك، وتحاول أن تدمر الزنزانة. (إذا كنت محظوظًا فإنها سوف تتحلل، وتقضى نصف ساعة فى الهواء الطلق فيما وراء الأبواب والجدران، وبعيداً عن كراهية نفسك) إذا كنت محظوظًا، وخرجت من الأشتاتل فمن الممكن أن تعرج على صديق لك، أو تجلس قريبًا منه على المقعد المواجه لكوخه إذا كان بالخارج، وتستطيع أن تشم عبير الحشائش والأزهار، وتشاهد الفتيات إذا تصادف أن مرت واحدة أو اثنتان بمحاذاة الطريق. تستطيع أيضًا أن تؤدى عمل اليوم إذا كان لديك عمل تعمله، إن هناك اليوم عملاً قليلاً فى النجارة، وتستطيع أن تعمل بجد فى نشر الأخشاب، ووصل أجزائه بالمسامير، وحينما يحين موعد الأكل تفتح صرة طعامك الذى لن يكون رديئًا، وحسبك أن تتناول قليلاً من الطعام فى الوقت الذى تريده، فبيضة واحدة مسلوقة جيداً مع قليل من الملح تكون طعامًا شهيًا، ومثلها شيء من القشدة اللاذعة مع قطع من البطاطس، وإذا غمست الخمر فى لبن طازج ومصصته قبل ازدراده، فإنه يثير عندك مذاقًا كمذاق بهجة العيد، وهناك الشاى الساخن مع الليمون، وقطعة من السكر، وفى المساء تنطلق عبر الحشائش الندية على حافة الغابة وأنت تحدق النظر إلى القمر فى السماء الصافية كاللبن، وتتنفس فى الهواء الطلق، ويستثيرك الطموح بأن المستقبل لا يزال أمامك، ومع كل ذلك فأنت حى وحر، وحتى إذا لم تكن حراً فعلاً فأنت تعتقد أنك كذلك، وأسوأ شيء فى هذه الأفكار إنما هو حين تذهب عنك وتعود لترى نفسك فى الزنزانة التى هى نهايتك وسماؤك.

فهذه الفقرة ذات أهمية فى تطور الموضوع الرئيسى عند مالامود: وهو أن تحرر الذات من نفسها- الذى يتمثل بجلاء فى قدرة الإنسان على أن يرى، وأن يجرب، وأن يحتفل بالعالم الخارجي- خطوة أولى وضرورية لتحرير الروح الإنساني، والتى بدونها- فى رأى مالامود- لا تكون هناك إمكانية عيش الحياة الإنسانية نفسها. وكانت أول مهمة قام بها يعقوب، على نحو ما قدمه مالامود، هى «الخروج إلى الهواء الطلق فيما وراء الأبواب والجدران، وبعيدًا عن كراهية نفسك»، و«إذا كنت محظوظًا» فإن الزنزانة وسجن «كراهية نفسك» سوف يتحللان. ومغزى صورة السجن الذى يصدق على الروح الإنسانية واضح فى تفكير يعقوب الدائم: «إذا لم تكن محظوظًا فإن أفكارك يمكن أن تقضى عليك»، والشرط السطحى المرتجل الذى يتمثل فى قول يعقوب: «إذا كنت محظوظًا» يتضمن دون ريب شرطًا أكثر عمقًا، وهو شرط نشأ من تطور شخصية يعقوب: وهو امتلاكها امتلاكًا لا يمكن تعليله لإرادة أن تكون حرة، وأن تعيش الحياة، وقد قدمت إرادة يعقوب فى أن يعيش بوصفها أقوى قوة موجهة فى شخصيته.

وفى مشهد الذروة فى الحكاية التى تصور تحقيق يعقوب لحرية الاحتفال بالعالم الخارجى يقدم مالامود صورًا متعارضة ليوم قضاه يعقوب فى الزنزانة، فالصور فى البداية صور لكيان يعانى الموت فى الحياة، وهى بعد ذلك صور لكيان مفعم بالحياة. وإنجاز يعقوب الرائع لحرية تسلم بحدود الإنسان، وبالحرية فى الانفتاح على تجربة الغير- هذا الإنجاز هو الذى يميز أول تغيير مهم فى تقديم إحساسه المتطور:

فى أثناء النهار كانت هناك مراقبة منتظمة له من خلال فتحة التجسس فى الزنزانة، كما كان يتم إجراء التفتيش على جسمه ثلاث مرات، وكان عليه أن يقوم بتنظيف الأطباق وترتيب الموقد وإشعاله، وكان هناك كنس الزنزانة، والتبول فى صفيحة، كان هناك أيضًا المشى إلى الأمام والخلف، إلى أن يبدأ أحد الأفراد فى العد، أو الجلوس إلى المائدة بلا شيء يفعله،

وكان هناك الـذهاب من أجل وجبات طعـامه الضـئيلة وأكلهـا، وكانت هناك محاولة للتـذكر، ومحاولة للنسيان، كـان يحصى كل يوم يمر عليه، وكانت هناك تلاوة للتـرانيم الدينية التى جمعـها مع بعضهـا؛ لذلك كان يقوم بمراقبـة التغير من النور إلى الظلام، فظلام الصبـاح يحمل قليلاً من الإنعاش، وقلـيلاً من التوقع لما يمـكن أن يحدث، على الرغم أن مـا كان يتوقعه لـم يكن ليستطيع أن يفصح عنه، أما ظلام الليل فكان ثقيل الوطأة عليه بما يصحبه من ظلال معتمة كثيفة، وكانت هذه الظلال المعتمة تنتشر فى الصباح حتى لا يبقى إلا واحد منها فقط، وهو الذى يظل فى الزنزانة طوال اليوم، ولا يتبـدد إلا لبرهة يسيرة قرب الحادية عشـرة، على نحو ما كان يخمن، وذلك عندما كان يصل شـعاع من أشعة الشمس- فى الأيام التى ظهرت فـيها - إلى الجدار الداخلى المتـآكل للزنزانة فى منطقة تعلو حشـيته التى ينـام عليها بقـدم، حينئذ كـان يدخل شعـاع من ضوء ذهبى لدقائق معدودة، وقد قبله ذات مرة على الجدار، ولعقه ذات مرة بلسانه.

وإنه لمن قبيل السخرية أن نرى أن يعقوب الذى كان ما يزال سجينًا، هنا ذو قدرة على تجربة أغنى وأكمل مما كان عليه فى الأشتاتل.

والنتيجة المباشرة لحريته الروحـية الجديدة هى تفكيره فى حياته الماضية، وفى إحدى الحالات يتذكر ما كان لقراءة سبينوزا من تأثير على تطور شخصيته.

التقطت كتبًا من هنا وهناك- بعض منها سرقته- وقـرأتها على ضوء المصباح، وفى كثير من الأحيـان كنت أنام بعد القراءة على مقعد الطباخ، وحينما كنت أقرأ سبينوزا كنت أظل سـاهرًا ليلة بعد ليلة، وكنت مبهورًا بأفكاره، ومـازلت حـتى الآن وقد حـاولت أن أجـمع قليـلاً من أفكارى الخاصة، وكانت هذه بداية ليعقوب مختلف.

إن صورة «يعقوب المختلف» صورة تتصل بالموضوع، وهى تتردد فى مواضع متعددة. وترمز فى كل مرة إلى مرحلة مـن الحرية عند يعقوب. وما هو ذو مغزى

هنا هو الاكتشـاف الجديد لرغبة يعقـوب فى الوعي، بمعنى تفكيره فى تلك النقطة من حيـاته، عندما صار «مبـهوراً بالأفكار»، فـ «يعقـوب المختلف» هنا هو بالطبع يعقوب الذى سـما فوق سجنه الروحى والبدنى إلى درجة أن حـياته فى السجن، على الرغم من أنها لا تزال كـئيبـة محزنة كـما كانت دائمًـا- لم تعد تمثل الواقع الأساسى لوجوده، والآن، فإن مـا هو حقيقى إلى حد بعيـد إنما هو حريته فى أن يعيش، وإن يكن هذا العيش محدوداً بتلك الحياة.

وفى أثناء الأفكار التى استرسل فـيهـا يصل إلى علاقـته بزوجتـه رايشل: «أنبش فى الذاكـرة، أفكر فى رايشل»، فهـو يتذكر بداية عـلاقتـه بها، وبعـملية تكشف شيئًا مـا من القيود التى أحاطت بهذه العلاقة فى البداية، وشـيئًا من ميله الفطرى المبكر إلى «أن يجعل من نفسه إنسانًا حرًا»:

أصـبحنا ذات يوم فى الغـابة رجلاً وزوجـته، لـم ترفض لكنها اغـتنمت الفرصة، وقد ضايقتها هذه الفرصـة فيما بعد، فقد كانت تخشى أن يولد لهـا ذات مـرة طفل كـسيح أو بسبـعـة أصـابع. وقـد قلت: «لا تؤمنى بالخرافات، وإذا شئت أن تكونى حرة فعليك أن تحررى عقلك أولاً».

وهو يصل فى عملية تفكيره المستمرة إلى تجـربة مفهومه الجديد عن الحرية، ذلك المفهـوم الذى يدفع بموضوع مالامـود المعقد إلى الأمام أكـثر وأكثر: فـحرية النفس الروحية شرط ضرورى للحرية فى العلاقة مع الغير.

لعنتها فى البداية كـما لعن شخص ما فى الإنجيل The Bible زوجتـه الزانية. «ربما تخـفى إجهاض رحـمها، وتجفف ثـديها» لكننى الآن أنظر إلى ذلك هكذا: إنها ربطت نفسها بمستقبل خاطئ.

ومرة أخرى نراه يعـقوب المتغيـر! ونرى أن استجابته تقـدم بوصفها نتـيجة مباشرة لمدى ما وصل إليه من حرية، وعند هذه النقطة يستطيع أن يدرك أنه مسئول إلى حد ما عن فشل حياته الزوجية:

راح يعقوب يعيش بخياله مع الماضي، الأشتاتل وما وقع فى حياته من أخطاء وفشل. وفى ليلة مقمرة بعد نزاع حاد حول شيء ما، لا يستطيع أن يتذكره الآن، غادرت رايشل الكوخ، ومضت فى الظلام إلى أبيها. وبينما كان السجين يجلس وحده، ويفكر فيما يعانيه من مرارة وألم، وفى الاتهامات الكاذبة التى نسبت إليه، خطر له أن ينطلق وراءها، لكنه ما لبث أن عدل عن ذلك وآثر أن ينام، ومع ذلك كان يوشك أن يموت من شدة التعب والإعياء دون أن يكون قد عمل شيئًا، وفى العام التالى أصبح الاتهام الموجه إليه بأنه ارتكب إثمًا ضدها حقيقة، على الرغم من أنه لم يكن حقيقة حينئذ، فمن الذى جعله يصبح حقيقة؟ ولو كان قد جرى خلفها فى ذلك الوقت هل كان يجلس هنا الآن؟

إن يعقوب الآن بقدرته الجديدة على أن يرى علاقته بزوجته على أنها شيء ما واقع فعلاً بغض النظر عن مشاعره العدائية والدفاعية - يستطيع أن يسأل: «من الذى جعله يصبح حقيقة؟»، ويكشف سؤاله عن إدراكه بأنه يشارك زوجته خيانتها، وأن عدم اكتراثه كان فى ذاته عملاً استجابت هى له، وأنه أيضًا مذنب فى هذا.

وقد تبدد إحساسه بالمرارة إزاءها عندما سمح لها بزيارته فى السجن، وكانت هذه الزيارة فى الظاهر لدعم الخطة التى رسمها مضطهدوه، بأن يوقع على اعتراف كاذب، لكنها فى الواقع كانت لتلتمس منه أن يعترف بأبوة طفلها الوليد الذى لم تحمله منه. وقد تم أداء هذا المشهد بذكاء بارع، وبصورة مؤثرة، ونرى فيه نبل يعقوب، وموضوعيته، وقبوله لزوجته، وهو قبول لم تكن له نفس الصفة الخاصة التى اتسمت بها علاقتهما الأولى. والذى يكشف عنه هذا المشهد بالطبع أن يعقوب قد حقق ما سبق أن فهمه من مقصد سبينوزا بقوله: «أن يصبح الإنسان حرًا بعيدًا عن نفسه». وقد أنب رايشل فى بداية الأمر؛ لأنه كان يعتقد أنها أتت «لتجعلنى أعترف كذبًا بأننى قاومت لمدة عامين، ولتخدعنى مرة أخرى»، وكان رد

رايشل- بعد تأكيدها له بأن «ذلك كان هو الطريق الوحيد الذى تمكنت به من الدخول»- تكرارًا لفكرة من أهم الأفكار الأساسية التى تبرز دائمًا عند مالامود «لكننى أتيت بلا سبب، أتيت لأبكي»، ثم يعقب ذلك سؤاله لها: «وعلى أى شيء تبكين؟ على نفسك، أم على نفسي، أم على العالم».

إن رايشل - مثل يعقوب - فى أنها وجدت المعنى فى معاناتها، تلك المعاناة التى بلغت ذروتها بإحساسها بأنها منبوذة من طائفتها، لكن التغيير الذى كان مغزاه الكبير كان فى يعقوب: «فحينما كانت تبكى كانت تستثير مشاعره، وقد سبق أن تعلم البكاء»، وحينما كان يتحدث معها كان حديثه صادرًا عن نفس تحررت من المرارة والألم: «لقد فكرت فى حياتنا من البداية إلى النهاية، ولا أستطيع أن ألومك أكثر مما ألوم نفسي»، وبالطبع كان قرار يعقوب بأن يعترف بأن الطفل منه، ويدل تعليقه فى هذا الصدد على إنسانيته:

«اسمعنى يا رايشل، سأكتب لك ورقة بأن «الطفل مني».

ترقرق الدمع فى عينيها وهى تقول: «سيرعاك الله».

لا خوف من الله إذا كان معك ورقة، فسأكتب لك فيها شيئًا ما، وأطلعى عليها والد الحاخام، المعلم العجوز، فهو يعرف خطى وهو أكثر عطفًا من ابنه».

ويعد تقديم مالامود لوحشية المؤسسة التى يقيم فيها يعقوب، والتى تجسدت فى النائب العام جرابيشوف، أعمق تقديم فى الرواية لانعدام الحرية الإنسانية، ويتضح فيه ما فطر عليه جرابيشوف من حقد وضغينة، خاصة فى أنه تعود أن ينظر إلى يعقوب على أنه شيء Object يتم التأثير فيه بأساليب غير قويمة، على سبيل المثال حينما توجه إليه قاصدًا أن يستوثق من اعترافه بالجريمة، لم يكن قادرًا تمامًا على أن يفهم سبب صيحات الشكوى والاحتجاج التى كانت تصدر من يعقوب ليلاً والذى يتمثل فى المعاناة التى يقاسيها إنسان سجين. وعلى العكس كان لا ينظر إلى هذه الصيحات إلا باعتبار صلتها بغرضه الخاص الذى استحوذ عليه، وهو تلفيق

قضية ضد اليهودى تقوم على أساس جريمة قتل دينية: ضرب جرابيشوف بقبضة يده على المكتب ضربة عنيفة. «يا لها من شائعة كاذبة! إنها تأخذ يهوديًا ليتحول عنه اللوم على جريمته إلى الذين اتهموه، والظاهر أنك لم تتنبه إلى اعترافاتك، نعم اعترافاتك بالجريمة» وبدأ جبينه ينضح بالعرق، ويزفر بأنفاسه من أنفه.

عندئذ قال يعقوب فى ذعر: «أنا؟ أى اعترافات؟ لم يصدر منى شيء».

«ربما تظن أنك لم تعترف، لكن هناك سلفًا أكثر من اعتراف مسجل صدر عنك، فى نومك، وقد جمعها الحارس كوجن Kogin فى مذكراته، كذلك سمعك نائب مأمور السجن Deputy Worden حينما كان يسترق السمع على باب الزنزانة ليلاً، ومن الواضح أن ضميرك مثقل بالوزر يا يعقوب بوك، ولسبب جيد وكاف. وثمة كثير من الصياح بالخارج ضد الطبيعة المقيتة لجريمتك، وكثير من الحسرات والأصوات الغاضبة الحادة، ونخير الخنازير، بل تنهدات الندم.

لكن على الرغم من يأس يعقوب، وخاصة عند رفض مقاضاته فى الاتهام الموجه إليه، ومحاكمته عليه، فإنه لا يزال حرًا فى أن يفكر مليًا فى موقفه تفكيرًا موضوعيًا، فهو يستعيد ما قاله له محاميه أوستروفسكى Ostrovsky من أن «هؤلاء الذين يضطهدون البريء ليسوا هم أنفسهم أحرارًا» وما أورده فى هذا السياق من تعبير مجازى مناسب، إذ قال: «إن كل خطوة نحو الصحة فى بلد مريض تعد إهانة لأولئك الذين يعيشون على حساب مرضه».

وقد ذكرته ملاحظة أوستروفسكى هذه بما تنبأ به بيبكوف قبل موته بوقت قصير؛ إذ قال له: «إنهم سوف يتخلصون منى إذا أمكنهم ذلك، وحينئذ لن أفيدك بشيء مطلقًا»، وقد ثبتت صحة هذه النبوءة فى المشهد المثير الذى طلب فيه يعقوب توضيحًا لما حدث لبيبكوف:

«أين مستر بيبكوف؟».

أجاب جرابيشوف باضطراب: «لقد قبض عليه بتهمة اختلاس أموال رسمية، وبينما هو فى انتظار المحاكمة سحقه الإحساس بالفضيحة والعار فانتحر».

أغلق السجين (يعقوب) عينيه.

وحينما فتحهما قال: «هل أستطيع أن أتحدث مع مساعده مستر إيفان سيميونوفتش Mr. Ivan Semyonovitch».

أجاب النائب العام بجفاء: «لقد اعتقل سيميونوفتش، وحبس بالمعرض الزراعى فى سبتمبر الماضي؛ لأنه لم ينزع قبعته حين عزفت الفرقة الموسيقية نشيد «حفظ الله القيصر God Save the Tsar» وإذا لم تخنى الذاكرة فإنه حكم عليه بالسجن لمدة عام فى قلعة بتروبفيلسكى Petropavelsky Fortess».

شهق السجين فى صمت.

وقال جرابيشوف وقد توتر وجهه وتفصد عرقًا، هل وصلت إلى النقطة المهمة».

فهذا المشهد لا يجسد الشر المتأصل فى جرابيشوف فقط، وإنما يجسد الشر الذى تشاركه فيه المؤسسة الذى يعد جرابيشوف أداتها الفعالة، فكل من جرابيشوف والمؤسسة معًا يجسدان نظامًا سياسيًا متجردًا من أى اهتمام بكيان الإنسان الفرد، لكن فردًا واحدًا وهو يعقوب استطاع أخيرًا بحريته أن يكون قويًا بدرجة كافية تجعله يقاوم.

وقد كانت استجابة يعقوب الأولى للمؤسسة بعد القبض عليه واستجوابه هى الخوف والذعر، أما استجابته بعد عامين ونصف العام من المعاناة والألم فى السجن، فكانت على العكس تمامًا. فهو الآن بدلاً من الخوف من السجن يجرب الحرية، وتنطلق استجابته منها. وتتمثل هذه الاستجابة فى البغض والكراهية. ويبدو التغير واضحًا حينما استدعاه جرابيشوف إلى دار القضاء. وكان هذا الاستدعاء فى الظاهر لإجراء محاكمته:

تنحنح جرابيشوف بجدية، وألقى بنظره إلى بعيد، ولم ير يعقوب أوراقًا أمامه على المكتب، ومع أن يعقوب استجمع عقله ليبدو متماسكًا أمام ألد أعداء السامية، فإنه لم يستطع أن يتحكم فى نفسه، وبدأ يرتجف، لقد كانت أعماقه تقشعر، وكان يكبت هذه القشعريرة، لكنه فكر فيما حدث لبيبكوف والطريقة التى عومل بها هو نفسه، وما عاناه من جرابيشوف أحس بغصة من البغض والحقد فى حلقه، وارتعش جسمه رغمًا عنه، كما كان يحاول طرد مادة سامة. وعلى الرغم من أنه كان خجلاً من الرعشة التى حلت بجسمه، وجعلته يبدو كما لو كان مصابًا بالحمى، أو يستشعر بردًا شديدًا أمام هذا الرجل فإنه لم يستطع أن يوقفها.

والإيحاء هنا واضح فى أن إحساس يعقوب بالكراهية مبرر تبريرًا موضوعيًا بوصفه استجابة حرة لرمز الشر والأذى: جرابيشوف، لكن ما يوحى به هذا المشهد أيضًا هو التغير الجذرى فى يعقوب، وهو تغير أحدثته تجربته لحدود جديدة فى استجاباته العقلية والوجودية بوصفه كيانًا إنسانيًا موجودًا بالفعل.

وقد أصبحت بعض هذه الحدود الجديدة واضحة فى نفس اللحظة، عندما استعاد يعقوب فى ذهنه ما كان عليه من حالة روحية محدودة فى فترة ما قبل سجنه، ففى الليلة التى سبقت محاكمته، بعد عامين ونصف عام فى السجن، كان يدرك أن تغيرًا أساسيًا حدث فى نفسه، ونحن نذكر ما انتابه من قلق ومخاوف لا أساس لها، وجبنه المستخذى أمام الروسى المخمور الذى قدم له يعقوب يد المساعدة، وكان هذا الروسى من منظمة روسية تعادى اليهود. والآن بعد مدة حبسه الطويلة يستطيع أن يعلن فى محادثة خيالية مع ناصحه بيبكوف الذى كان ضحية للروس:

«أود أن أقول لسيادتكم أن لدى فكرة غريبة».

«غريبة؟ ما هي؟».

«شيء ما فى نفسى قد تغير، أنا لست نفس الإنسان الذى كان قبل ذلك، فأنا أحس بقليل من الخوف، وكثير من الكراهية».

وتبلغ الرواية ذروتها عندما يرغم يعقوب بصنوف من التعذيب لا تحتمل، على أن يقرر ما إذا كان يرغب أن يفوز بحياته أو لا يرغب، وقد صفد فى السلاسل وألقى بجوار الحائط فى زنزانة اشتد البرد فيها، ولم يكن ليستطيع أن يستلقى على الأرض ما لم يفك الحرس أغلاله:

بعد فترة من الوقت كان كل تفكيره فى الموت، فقد كان منهك القوى بصورة فظيعة، ولديه رغبة ملحة فى أن يخلص نفسه من السلاسل العنيفة، ومن زمهرير الزنزانة الجهنمي - كان أمله أن يموت بسرعة ليضع حداً لمعاناته مرة واحدة، وإلى الأبد، وليتخلص من كل ما كان وما يكون، فموته يعنى أنه لم يكن هناك إلا خيار واحد أخير، وهو دائمًا كذلك، وقد أرغم عليه.

وعند هذه النقطة قرر أن يرغم الحراس على قتله بسبب رفضه إطاعة الأمر بخلع ملابسه، لكى يقوموا بتفتيش جسمه للمرة السادسة فى يوم واحد، وهدفه من ذلك أن يورط المؤسسة فى جريمة:

إنهم يرغبون فى موتي، لكن عليَّ ألا يكون ذلك بأيديهم مباشرة، ومن ثم سيبقون عليَّ مقيداً فى السلاسل، ويقومون بتفتيش جسمى مرات كثيرة، حتى ينهار قلبي، وعندئذ يمكنهم أن يقولوا: إننى مت بأسباب طبيعية «فى فترة انتظار المحاكمة» وسوف أجعلها أسبابًا غير طبيعية، سأجعل موتى بأيديهم، سأستفزهم حتى يقتلوني.

وهو بعد ذلك يرى فى المنام والد زوجته شمويل الرقيق اللطيف راقداً فى تابوت «فيستيقظ حزينًا مكتئبًا، وقد بللت الدموع لحيته». وقد استجاب للحلم فى التو واللحظة، وارتكزت استجابته على قراره بعدم الانتحار، فتنهد وقال: «عش ياشمويل عش ودعنى أمت من أجلك». وهذه هى النقطة التى يدرك يعقوب عندها إدراكًا تامًا كيف أنه يمكن أن يموت من أجل شمويل، أعنى من أجل الطائفة اليهودية كلها وذلك بألا يستأثر بحياته وينجو بها، وهو يدرك أن شمويل وآخرين لا يحصى

عددهم قد يموتون إذا قام الروس «بتنفيذ مـذبحة مدبرة فى حفل قداس موته». ثم يقوم بعد ذلك بعمل له دلالته ومغزاه، وهو أن يلتزم فى حياته بقراره الذى اتخذه وهو أن يعيش، فهو التزام يرتبط ارتباطًا مباشرًا بما يؤمن به من «أن يكون الإنسان حرًا خارج ذاته»، وهذا فى المقابل يرتبط ارتباطًا مباشرًا بمعاناته واستجابته لها:

ما الـذى أحصل عليـه من الموت سوى الراحـة من الألم؟ وأى شيء أكسبـه بموتى إذا كان الأمر لا يعدو أن يكون واحد من اليهـود قد مات؟ إننى أستطيع أن أعيش سـعيدًا بلا معاناة، فأنا أكره مـذاقها، لكن إذا كان لابد منها فلتكن من أجل شيء ما، لتكن من أجل شمويل.

إن تعهد يعـقوب هو فى نفس الوقت تعبيـر عن موضوع الرواية، وهو: أن حرية النفس تتيح للإنسان أن «ينضم إلى الكون»، والكون الذى يشـير إليه يعقوب هو بالطبع، كون بنى الإنسان. وفى الحكاية التى يقوم فيها الحارس كوجن بسحب بندقيته وتصويبها نحو نائب مأمور السجن، فى استجابة عفوية غير مقصودة لإنقاذ حيـاة يعـقـوب- فى هذه الحكاية تماثـل مدهـش بينهـا، وبين مـوضـوع الرواية الأساسي، فقـد كان كوجن أبًا مكروبًا حـزينًا يعانى فى أعماقـه مأساة شخـصية بسبب موت ابنه، ومن ثم كان قـادرًا فى ذلك الحين، بسبب آلامه وأحزانه، على أن يفهم سجينه، ويقـدر ظروفه باعتباره فردًا من البـشر يقاسى الآلام أيضًا، ومن ثم لـم يعد يعقوب مجرد تجسـيد لفكره؛ أى القاتل اليهودى بسبب الدين أو «قاتل المسيـح». وتتلخص الحكاية المشار إليـها فى أنه حـينما عـمد رجـال السلطة إلى استفزاز يعقوب وإثارته بما لا قبل له باحتماله استشاط غضبًا. وأعطى بذلك مأمور السجن المبرر- الذى يبـحث عنه - لقتله، حتى لا يمثل للمحـاكمة التى ليس لدى المؤسسة دليل صحيح ضده فيها؛ حينئذ تدخل كوجن:

قال كوجن لنائب المأمور بصوت عميق متهدم: «سيادتك انتظر دقيقة، لقد اسـترقت السمع عـلى هذا الرجل ليلة بعد ليلة، وأنا أعـرف أحزانه، وحسبه ما عنده، وعلى أى حال فقد حان الوقت لأن تبدأ محاكمته».

«ابتعد عن طريقى وإلا استدعيتك للمحاكمة بتهمة العصيان يابن القحبة». دفع كوجن فوهة مسدسه بسرعة صوب عنق نائب المأمور.

بحث بريرزيهنسكى Berezhinsky عن بندقيته، لكن قبل أن يتمكن من سحبها كان كوجن قد أطلق النار من مسدسه، فأصاب سقف الزنزانة، وما هى إلا برهة حتى تراكم التراب على أرضيتها.

انطلق صوت عال من صفارة فى الممر، ودق جرس السجن، وفتح باب الزنزانة الحديدى الذى كان موصداً، واندفع قائد الحرس ذو الوجه الأبيض، ومعه حراسه من القوقازيين إلى داخل الزنزانة.

زأر (يعقوب) لقد أعطيت إقرارى الشخصي».

غمغم كوجن «رأسى تؤلمني»، وكان قد غاص فى التراب حتى ركبتيه، كما غطى الدم وجهه إذ أطلق نائب مأمور السجن النار عليه.

والمغزى هنا أن كوجن حينما يسمو فوق دوره كأداة للمؤسسة، يطلق نفسه فى ولاء جديد، وهو ولاء مؤيد باعتراف من جرب معاناة الألم الذى يعانيه إنسان آخر، فهل مثل يعقوب «ينضم إلى الكون» من بنى الإنسان، وكوجن باهتمامه بما هو حقيقى فى موقف يعقوب لم يكن يستجيب لما هو خارج عقيدته الراسخة، بل يستجيب لما هو خارج نفسه الحرة الجديدة، لما هو خارج إحساسه الجديد بالإنسانية التى يشارك فيها الآخرين.

وفى الحكاية الأخيرة من الرواية نجد صورة يعقوب وقد حمل فى مركبة عبر الشوارع، وهى صورة تتعارض تعارضًا مباشرًا مع نفس الصورة التى كان يساق فيها أمام الضابط بعد إلقاء القبض عليه، وذلك أنه قدم حينئذ بوصفه إنسانًا «فى حالة كرب شديد»، إنسانًا «توسل إلى الضابط ليدعه يمشى على الطوار ليخفف ذلك من اضطرابه وارتباكه» لكنه الآن مع «حشود من الناس تجمعت على كلا جانبى الشارع» لم يذهب عنه الخجل فقط، بل إنه رابط الجأش فخور بما يحدث.

هتف بصوت عال: «يعقوب بوك! يعقوب بوك!».

وكان القوقازى الذى يركب فى الجانب الأيسر من المركبة رجلاً عريض المنكبين له حاجبان بارزان، وشارب تحول لون شعره إلى اللون الرمادي، وقد أخذ يحدق بنظرات جامدة إلى الأمام رأسًا، لكن الراكب الذى كان يخب فى سيرة بمحاذاة الجانب الذى فيه الباب كان شابًا فى العشرين من عمره تقريبًا، يمتطى بغلة رمادية اللون، وبين الفينة والفينة يختلس نظرة إلى يعقوب حين يحملق من النافذة، كما لو كان يحاول أن يعرف بالضبط مدى إدانته بالجريمة أو براءته منها.

صاح السجين بصوت عال فى اتجاهه «بريء! بريء!».

وقد انعكس هدوؤه الروحى وحريته الباطنية أيضًا فى الانفصال الشاذ القديم الذى كان مفتقدًا طوال سجنه «وعلى الرغم من أنه لم يكن لديه سبب يدفعه إلى الابتسام، فقد ابتسم ابتسامة خفيفة للقوقازى من أجل شبابه وملامحه الطيبة، ومن أجل أنه خلق- مثل تلك الأشياء التى تنطلق- إنسانًا حرًا، يعطى أو يأخذ القليل». وثمة صورة واحدة معتمة ترجع بالقارئ إلى الصور الافتتاحية للعمل، وهى صورة تؤدى إلى توحيد التقديمات فى ذلك التقديم الكلى الذى هو العمل بأسره: «كان بين الجمهور المحتشد عدد قليل من اليهود ينظرون نظرة إشفاق أو خوف».

ومما يلفت النظر أننا نلاحظ أنه فى الفصل القصير الأخير من الكتاب لم يُقَدَّم حل لمشكلة الحرية الخارجية ليعقوب؛ لأنها ليست هى المشكلة الموضوعية للرواية.

***

تعليقات

١- المنهج الشكلى فى نقد القصة:

1 Immanuel Kant, The Critique of Aesthetic Judgment, trans. J. H. Bernard (London, 1931), P. 45.

2- Ibid., P. 63 .

3- Theodore Meyer Green, The Arts and the Art of Criticism (Princceon, N. J., 1940). P. 354.

4- John Crowe Ransom, (Criticism as Pure Speculation,) in the Intert of the Critic, ed D. A. Stauffer (Princetion, 1941), P. 113 .

5- Ransom, The World's Body)New Your, 1983), P. III.

6- Greence, P. 242 .

7- Ransom, The World's Body, P. 44 .

8- Stephen Spender, (The Making of Poem,) Partisan Review 13 (Summer 1946). P. 301 .

9- T. S. Eliot, Seleceted Essays, 1917 - 1932 (London, 1953), P. 145 .

10- Ezra Pound, (A Few Don'ts,) by and Imagiste, Poetry 1 (1912), P. 200.

11- Aldous Huxley, (The Education of an Amphibian,) Adonis and the Alphabit (London, 1956) pp. 14 - 15

٢- «الموتى» لجيمس جويس:

1- Bernard Benstock, Joyce - Again's Wake (Seattle, 1965), pp. 3 - 4 .

2- Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago, 1961).

3- Ibid.

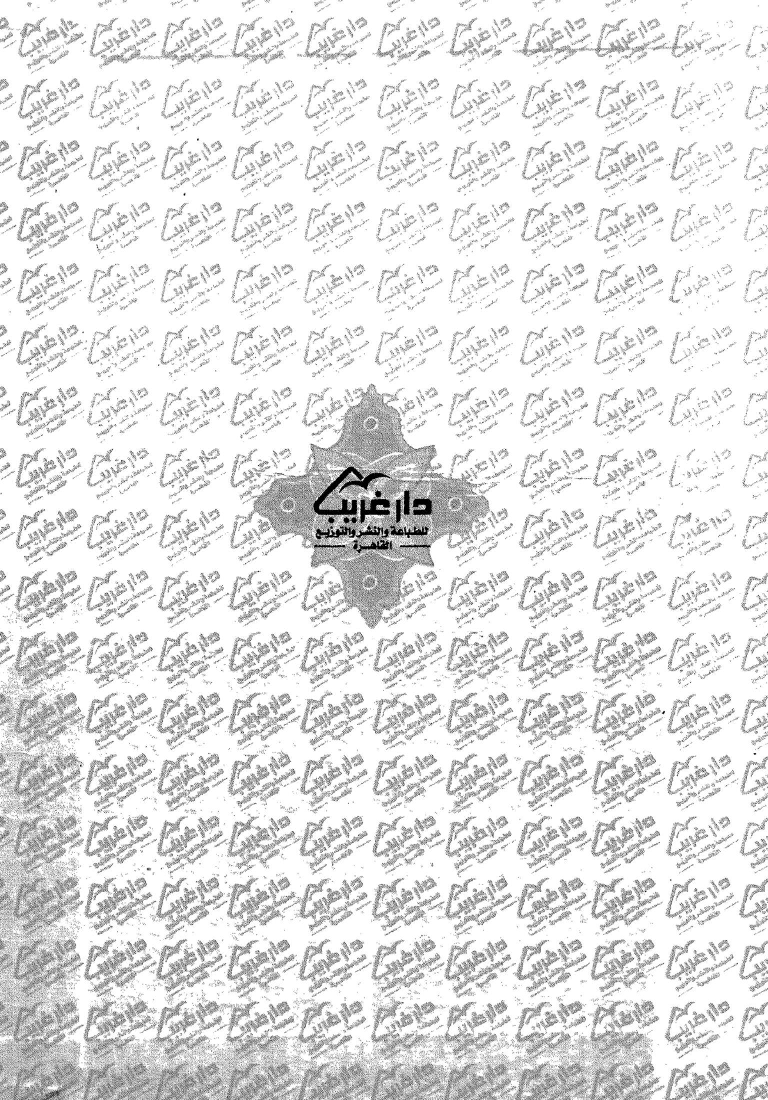
4- Greene, The Arts, P. 12.

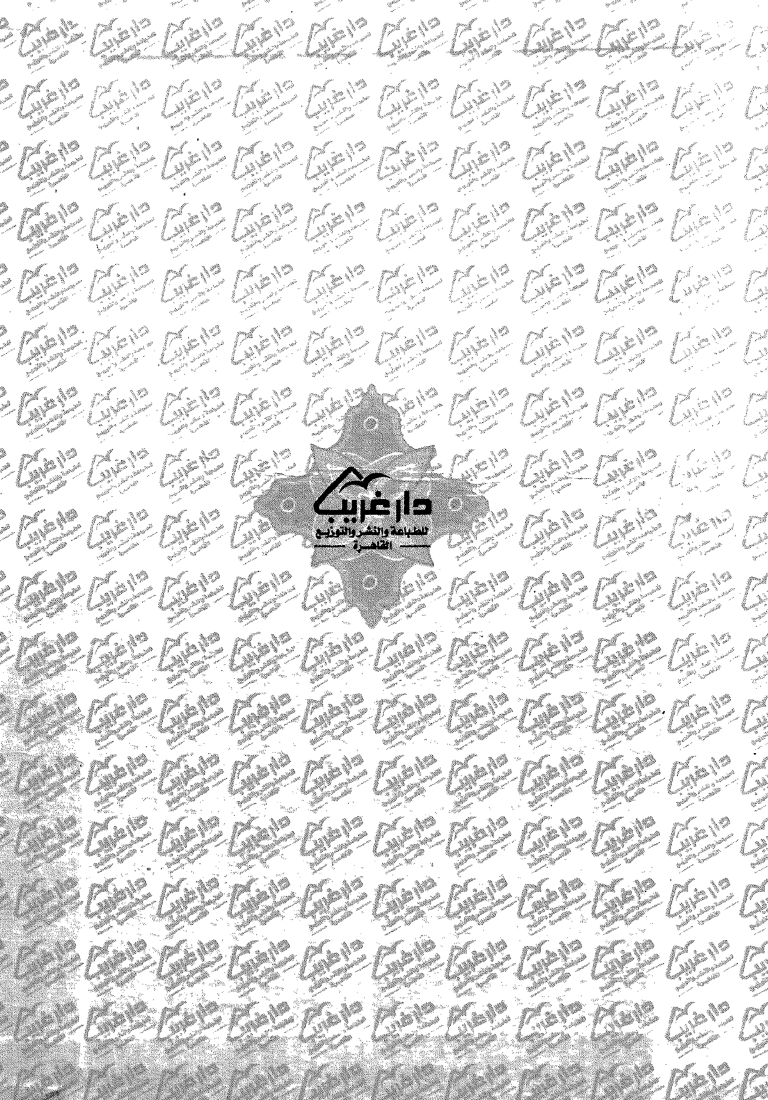
5- Booth, P. 325 .

6- Kant Aesthetic Judgment P. 208 .

7- Booth, P. 239 - 43 .

8- Ibid., P. 335 .


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

القصة الحديثة

في ضوء المنهج الشكلي

تعددت مناهج النقد الأدبي في العصر الحديث، وتنوعت طرائقها إلى استجلاء الأعمال الأدبية، وعناصرها البنائية والدلالية.

ومن بين تلك المناهج ما تبناه نفر من المشتغلين بالدرس الأدبي منذ ثلاثينيات القرن العشرين إلى أواخر الخمسينيات منه، شاعت تسميتهم باسم «النقاد الجدد»، وتميزوا في محيط هذا الدرس بأنهم أولوا قضية الشكل الفني للعمل الأدبي اهتماماً فائقاً، دون أن يكون ذلك على حساب المضمون، وإنما كان سبيلاً إلى تأويله وتفسيره، ومن الأوصاف التي غلبت على هذا المنهج وصفه بأنه منهج «شكلي» أو «شكلاني». والواقع أنها كلمة قاصرة في دلالتها على المراد، إذ قد توحي بالتناول السطحي للعمل الأدبي، مع أنها في هذا الموقع بعيدة عن ذلك؛ إذ يُراد بها الوصول إلى المعنى من خلال الشكل.

والكتاب الذي بين أيدينا يتناول من خلال هذا المنهج ستة من الأعمال القصصية الحديثة، ما بين رواية، ورواية قصيرة، فهو عمل تطبيقي يجلو النظرية النقدية لمدرسة النقد الجديد أو عصبها الأساسي.

هاني أحمد غرب

